

Gellerts Lustspiele

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Louis Capt
von Le Chenit (Waadt)

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Staiger

Kommerzdruck und Verlags AG., Zürich

1949

Gellerts Lustspiele

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Louis Capt
von Le Chenit (Waadt)

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Staiger

Meinen lieben Eltern



Während Gellerts geistliche Lieder und Oden sowie seine Fabeln und Erzählungen in ganz Europa bekannt wurden und heute in jeder deutschen Literaturgeschichte behandelt sind, werden seine Lustspiele sehr oft übergangen oder höchstens am Rande vermerkt. Verständlich ist dies insofern, als die Lieder noch heute gesungen werden, und die Fabeln auch den heutigen Leser noch ergötzen können, während eine Aufführung der Komödien wohl kaum mehr erfolgreich sein würde.

Trotzdem verdienen letztere auch in unserer Zeit noch Beachtung, weniger ihrer literarischen, als vielmehr ihrer kulturellen Bedeutung wegen. Ihre Entstehung fällt in eine Epoche, die gegen starke, veraltete Traditionen ankämpfte, und die die Grundlagen zu einer neuen, liberaleren Lebensauffassung schuf.

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Aufgabe, zu untersuchen, ob, und in welcher Beziehung, sich ein Niederschlag dieser Auseinandersetzung in Gellerts Lustspielen abzeichnet. Der Betrachtung des erzieherischen Moments dieser Werke wird daher, ohne die literarische Seite aus dem Blickfeld zu verlieren, vermehrte Aufmerksamkeit geschenkt.

Da derselbe Stoff schon zweimal Gegenstand einer literarischen Untersuchung war¹, konnte ich mich in dieser Hinsicht auf gründliche Vorarbeiten stützen, die mir sehr zugute kamen.

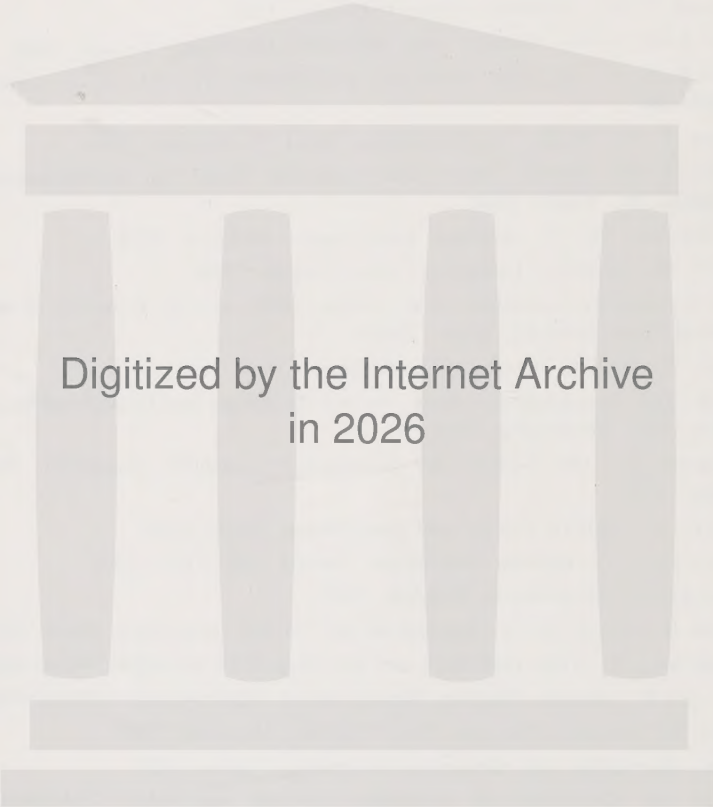
Ich möchte es nicht unterlassen, an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Emil Staiger recht herzlich zu danken, der mich in meiner Arbeit in mannigfacher Weise gefördert hat. Mein Dank gebührt auch allen andern Herren Professoren, an deren Vorlesungen und Uebungen ich im Verlaufe meines Studiums teilnehmen durfte.

¹ vgl. die Literaturübersicht auf Seite V.

Literatur

- Gellert Ch. F.: Sämtliche Schriften, Ausgaben von Jul. Klee, Berlin und Leipzig, 1867.
- Lessing G. E.: Theatralische Bibliothek, erstes Stück, Berlin, 1854.
- Lessing G. E.: Werke, Ausgabe in sechs Bänden, E. Stemplinger, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart.
- Weisse Ch. F.: Lustspiele, drei Bände, Leipzig, 1783.
- Cronegk J. Fr.: Schriften, Band I, Leipzig, 1760.
- Gottsched J. Ch.: Versuch einer kritischen Dichtkunst, Leipzig, 1742.
- Gottsched J. Ch.: Die deutsche Schaubühne, IV.—VI. Teil, Leipzig, 1748—49.
- Goethe J. W.: Werke, Sophienausgabe, Band 27, Weimar, 1889.
- Goethe J. W.: Werke, Briefe und Gespräche, Band 24, Gedenkausgabe, Zürich, 28. August 1949.
- Destouches Ph. N.: Oeuvres, Amsterdam et Leipsick, 1772.
- Haynel W.: Gellerts, Lustspiele, Diss., Leipzig, 1896.
- Coyrn J.: Gellerts Lustspiele, Diss., Berlin, 1898, und in Palaestra II von Brandl und Schmidt, Berlin, 1899.¹
- Höhler E.: Gellerts moralische Vorlesungen, Diss., Heidelberg, 1917.
- Dorn M.: Der Tugendbegriff Gellerts auf der Grundlage des Tugendbegriffs der Zeit, Diss., Heidelberg, 1919.
- Dobmann Th.: Die Technik der Gellertschen Lustspiele, Programm, Freiburg, 1901.
- Ellinger G.: Gellerts Fabeln und Erzählungen, Berlin, 1895.
- Schullerus A.: Gellerts Dichtungen, Leipzig und Wien, 1891.
- Naumann F.: Gellertbuch, Dresden, 1854.
- Lanson G.: Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante, Paris, 1887.
- Schlenther P.: Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie, Berlin, 1886.
- Albrecht P.: Lessings Plagiate, Band 3 und 4, Hamburg und Leipzig, 1891.
- Oehlke W.: Lessing und seine Zeit, 2 Bände, München, 1919.
- Holl K.: Geschichte des deutschen Lustspiels, Leipzig, 1923.
- Scherer W.: Geschichte der deutschen Literatur, vollständige Textausgabe, Berlin.

¹ Die Anmerkungen in der vorliegenden Arbeit beziehen sich auf Palaestra II, Berlin, 1899.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Inhaltsübersicht

Vorwort	III
Literatur	V
Inhalt	VII

Gottsched und seine Zeit	9-13
Holberg und die Bremer Beiträger	14-16
Gellerts kulturelle und literarische Bedeutung	17-20
Gellerts Lustspieltheorie	21-27
Die einzelnen Werke	28-36
Gesamtcharakteristik	37-39
Problematik und Ideengehalt	40-46
Technische Fragen	46-48
Sprachliches	49-57
Gellerts Einfluss auf die Weiterentwicklung des deutschen Lustspiels	58-61
Curriculum vitae	63

Gottsched und seine Zeit

Die bedeutendsten Werke Gottscheds, in den dreissiger Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden, lassen durchwegs eine ausgesprochene Reformtendenz erkennen, welche schon im Titel deutlich zum Ausdruck kommt. 1728 erscheint die „Ausführliche Redekunst“, 1730 der „Versuch einer kritischen Dichtkunst der Deutschen“; 1740—45 gab Gottsched die sechsbändige „Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet“ heraus, und schliesslich gelangte 1748 die „Grundlegung einer deutschen Sprachkunst“ zur Publikation. Gottscheds Plan war die Bildung einer Gesellschaft, eines Kreises gebildeter Leute, eines Zentrums, von welchem aus die ungesittete Welt verbessert werden sollte. Ihm schwebte die Errichtung einer Universität nach dem Muster der „Académie française“ vor, die der geistige Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens werden sollte. Sich selbst sah er an der Spitze dieser Institution als Oberhaupt und „spiritus rector“¹.

In dieser geistigen Hierarchie sollte auch die Frau eine nicht unwichtige Rolle spielen. So wird in den „Vernünftigen Tadelrinnen“² die Kritik am Althergebrachten der Frau in den Mund gelegt. Sie, die im Barock eine Nebenrolle innehatte, gelangte in der Aufklärung ins Rampenlicht, beanspruchte ihren Platz in der Gesellschaft.

Mit besonderer Hingabe arbeitete Gottsched an der Reform der deutschen Bühne. Die Theaterzustände der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kennen wir aus dem Wilhelm Meister. Gottsched jedoch fand noch weit schlimmere Verhältnisse vor. Die Komödie, vom Hanswurst völlig beherrscht, war tierisch grob ausgeartet. Ein unflätiger Humor, gespickt mit Anzüglichkeiten und Anspielungen aller Art, beherrschte sie. In der Absicht hier Ordnung zu schaffen, trat Gottsched in persönlichen Kontakt mit den Schauspielern. Das Ehepaar Neuber zeigte Verständnis für seine Ideen und setzte sich für deren Verbreitung ein. Gottscheds Plan hatte jedoch nur dann Aussicht auf

¹ vgl. Wilh. Scherer, *Gesch. der dt. Literatur*, S. 439.

² vgl. Haynel, *Gellerts Lustspiele*, Diss., Leipzig, 1896, S. 5.

Erfolg, wenn eine theoretische und praktische Grundlage vorhanden war. Das Dringendste war daher die Schaffung eines fest umrissenen Regelwerks sowie eines genügend grossen Repertoires. —

— Inzwischen hatte eine neue Art literarischer Produktion auf dem Kontinent Fuss gefasst, die ursprünglich in England beheimatet war, die moralischen Wochenschriften¹. Richard *Steele* gab, das von Defoe begonnene Werk der sozialen Erziehung fortsetzend, im April 1709 die Zeitschrift „The Tatler“ heraus. In der 18. Ausgabe derselben stellte sich ein zweiter Redaktor vor, Joseph *Addison*, ein Busenfreund Steeles. Anfangs 1711 wurde der dreimal wöchentlich erscheinende „Tatler“ durch die Tageszeitschrift „The Spectator“ abgelöst, welcher bis Ende 1712 erschien. Beide Zeitschriften verfolgten denselben Zweck, die soziale Erziehung. Steele sagt in den einführenden Worten zu seinem „Tatler“: „The general purpose of this paper is to expose the false arts of life, and to recommend a general simplicity in our dress, our discourse and our behaviour.“ Addison unterstreicht dies im „Spectator“ mit den Worten: „The great and only end of these my speculations is to banish vice and ignorance out of Great Britain.“ Der „Spectator“ erfüllte demnach drei verschiedene Aufgaben: Er wies den Weg zur Reform des sozialen Lebens, er säuberte die literarische Produktion von Unmoral, und er zeigte, was unter guter Literatur zu verstehen sei. Die Wirkung des „Spectators“ war grossartig. In seinem Gefolge entstand eine ganze Reihe ähnlicher Zeitschriften mit gleichem Ziele, die Heranbildung und Aufklärung des Bürgertums. In England bemächtigte sich diese neue soziale Entwicklung bald auch einer andern Literaturgattung, des Romans. In seiner „Pamela“ (1741) zeichnete Samuel *Richardson* das Leben eines Dienstmädchens, das allen Versuchungen des Bösen widersteht und schliesslich den Lohn der Tugend erntet; denn nach Richardson werden Strafe oder Lohn für Sünde oder Tugend dem Menschen schon auf dieser Welt zuteil. Moral und Sittlichkeit sind gepaart mit Vernunft und werden zur Lebensklugheit.

Nach dem Muster der Engländer schossen nunmehr in ganz Westeuropa moralische Wochenschriften wie Pilze aus dem Boden, einige davon wörtliche Uebersetzungen der englischen Vorbilder. Teilweise ging diese Entwicklung auf normalem publizistischen Weg vor sich, zum Teil wurde sie wesentlich gefördert durch persönliche Beziehungen. Dies ist wohl der Grund, warum in Frankreich die neue literarische

¹ vgl. dazu Haynel, S. 1ff.

Bewegung besonders stark wirkte und sich auch bald im Lustspiel ausprägte. *Destouches* hatte in England Addison persönlich kennen gelernt und verwertete später dessen Ideen in seinen Komödien. Addisons „Drummer“ bearbeitete er unter dem Titel „Le tambour nocturne“ für die französische Bühne. Mehr und mehr machte sich in seiner Lustspielproduktion das moralisierende Element bemerkbar, und in der Vorrede zum „Glorieux“ sagt er: „J'ai toujours eu pour maxime incontestable que, quelques amusante que puisse être une Comédie, c'est un ouvrage imparfait et même dangereux, si l'Auteur ne s'y propose pas de corriger les mœurs, de tomber sur le ridicule, de décrier le vice, et de mettre la vertu dans un si beau jour qu'elle s'attire l'estime et la vénération publique“¹. Schon Molière hatte den Boden für solche Saat bearbeitet, ohne aber dem lehrhaften Element den Vorrang zu geben. Seine Lustspiele wandten sich wohl gegen die Mißstände der damaligen Zeit und prangerten das Laster an, wohl versuchten sie, den Bürgerstand zu erziehen, ihn zum Bewusstsein seiner Stellung und seiner Macht zu bringen. Nie aber wurden solche Ziele dem komischen Element geopfert, wie dies bei *Destouches* immer mehr in Erscheinung trat. —

Gottsched verfolgte ähnliche Ziele. Auch er suchte das Interesse des Bürgertums zu wecken, auch er wollte eine moralische Hebung des Volkes zum Zwecke der Heranbildung des guten Tons im gesellschaftlichen Verkehr. Es überrascht daher nicht, dass er sich der französischen Bühne zuwandte, die in Molière, Marivaux, Dufresny und *Destouches* gerade das anbot, wonach *Gottsched* suchte. Vor allem wandte er sich den Lustspielen *Destouches'* zu, die er als „fein durchdacht und regelrecht aufgebaut“ bezeichnete. In seiner „Kritischen Dichtkunst“² bestimmte *Gottsched* die Komödie folgendermassen: „Die Komödie ist nichts anderes als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann“³. Formal stellte er die Bedingung der strengsten Konzentration und Bezugnahme auf den Titel, welcher das behandelte Problem äusserlich anzeigen soll. Zudem verlangte er unbedingte Beachtung der Einheiten.

Wiederum wird aus diesen Vorschriften die reformierende, gesellschaftsbildende Tendenz klar ersichtlich. Die Hauptfiguren sollen Personen sein, die irgend einem Laster frönen, das sie hindert, vollgültige

¹ vgl. *Destouches*, Oeuvres, Amsterdam et Leipsick 1772, IV, 3ff.

² vgl. auch Haynel, S. 7.

³ *Gottsched*, Versuch einer kritischen Dichtkunst, Leipzig 1742, S. 739/40.

Glieder der Gesellschaft zu werden. Sie stehen ausserhalb des Kreises der Vernünftigen, sie „fallen aus dem Rahmen“ des Allgemeingültigen, des Geordneten, bestehen aber da unschädlich weiter. Das Komische ist somit das, was „aus dem Rahmen fällt“, sich dort aber in allen Lebensrechten behauptet. Absicht und Zweck der Komödie ist es, ein solches „Herausfallen“ zu verhindern oder rückgängig zu machen. Die abseits stehende Person soll durch Verspottung ihrer Laster und Fehler dazu aufgefordert werden, den Weg zurück zur Gesellschaft zu suchen. Die Komödie wird dadurch zu einem sozialen Faktor mit ethisch-sittlichem Endzweck. Das Lachen, das dort ausgelöst wird, ist ein gesellschaftlicher Akt schon deshalb, weil es den unsozialen Menschen zurückweist und erniedrigt. Die geselligen, vernünftigen Menschen lachen die Sonderlinge aus und versuchen sie dadurch unschädlich zu machen.

Neben der theoretischen Fixierung war Gottsched sehr darauf bedacht, durch Schaffung eines Repertoirs der Lustspielbühne den Rücken zu stärken. Erst wenn ein solches vorhanden war, konnte er hoffen, dass seine Reform wirklich entscheidend an Boden gewinnen würde. So setzte nun unter seiner Leitung eine Massenproduktion an Uebersetzungen ein, die dem empfindlichen Mangel an guten deutschen Stücken abhelfen sollte. Dass dabei viel von der Eigenart und Grazie der französischen Originale verloren ging, kümmerte ihn wenig. Ja, es wurde bei diesen Uebersetzungen sogar zum Prinzip, eine Anpassung an das deutsche Wesen zu forcieren. Was sich aber noch verhängnisvoller auswirkte, war die Tendenz, die Originale für das Gottschedsche Regelwerk zurechtzustutzen. So wurden zum Beispiel die französischen Dreiakter in Stücke mit fünf Akten umgewandelt, und etwaige Verse mussten als unnatürliche Elemente der Prosa weichen¹. Parallel zu diesen Bemühungen, ein Repertoire zu schaffen, gingen andere einher, die dasselbe Ziel verfolgten. Gottsched war eifrig bemüht, in seiner „Schaubühne“, welche er als Sammlung von Musterkomödien betrachtete, deutsche Originallustspiele aufnehmen zu können. Er selbst hat zwar keine Lustspiele zu schreiben versucht. Hingegen war seine Frau hingebungsvoll damit beschäftigt, sowohl französische Uebersetzungen zu liefern, als auch eigene Stücke zu verfassen. Da dabei ein grosser Teil der Motive der französischen oder dänischen Bühne entlehnt wurde, verdienen diese Komödien die Bezeichnung „original“ nicht immer. Aus der Feder der Gottschedin stammen: Die Hausfranzösin, Herr

¹ vgl. auch S. 13, Anm. 1 sowie Schlenther, „Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie, Berlin 1886, S. 150 ff.

Witzling, Die Pietisterei im Fischbeinrocke, Das Testament, Die ungleiche Heirat und Der Verschwender, alles Stücke, deren Titel schon auf den Inhalt schliessen lässt. Sie sind zwar zum Teil sicher „besser als ihr heutiger Ruf“. Allein, im ganzen kann man sich wohl dem Urteil Holls anschliessen, welcher seine Kritik in folgende Worte zusammenfasst: „Unstreitig hatte sie mehr Begabung für die Komödie als ihr gestrenger Gemahl. Feinheiten der Motive und der Sprache ihrer Vorbilder vergrößert sie, Charaktere verflacht sie, Ideen ver-rationalisiert sie in platte Nützlichkeitslehren. Sie hat Sinn für das Derb-Possenhafte und darf ihrer Neigung nicht nachgeben. Gerade dadurch aber wirkt bei ihr viel übernommenes Possengut um so widerlicher, dass es mit dem Mäntelchen der Moral umhängt wird“¹.

Gottscheds Komödienreform krankt neben dem Mangel an Originalität noch an einem anderen Uebel. Dem künstlerischen Erleben wird zu wenig Rechnung getragen. Alles ist intellektuell geordnet, rational aufgebaut. Gottsched gestattet das natürliche Lachen als Ausdruck innerer Empfindung nicht mehr. Sein Lachen ist gelenkt, es ist das *V e r l a c h e n* eines gesellschaftlichen Aussenseiters. Das Derb-Komische als spontanes komisches Element wird verworfen, da es dem gesellschaftlichen Anstand entgegensteht. Gottsched war nur Kritiker, nicht Dichter und merkte daher nicht, dass dichterisches Gut unmöglich mit dem Intellekt erzwungen werden kann.

In den vierziger Jahren wandte sich die literarische Welt immer mehr von ihm ab. Aeusserlich kommt dies in der Gründung verschiedener neuer Wochenblätter zum Ausdruck. Bisher hatten die Dichter und Schriftsteller um Gottsched die seit 1741 erscheinenden „Belustigungen des Verstandes und des Witzes“ als ihr Publikationsorgan benützt. Mit dem Ueberhandnehmen der literarischen Polemik in diesem Blatt distanzierten sie sich immer deutlicher davon. 1745 wurden die „Neuen Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes“ gegründet, abgekürzt nach ihrem Verlagsort gewöhnlich „Bremer Beyträge“² genannt. Gellert, vorher gelegentlicher Mitarbeiter an den „Belustigungen“, wechselte ebenfalls zu den „Bremer Beiträgern“ hinüber und wurde einer der bedeutendsten Vertreter ihres Kreises.

¹ vgl. Holl, Geschichte des dt. Lustspiels, Leipzig 1923, S. 138.

² vgl. Haynel, S. 8.

Holberg und die Bremer Beiträge

Ludwig von Holberg, der „Vater der dänischen Lustspielliteratur“, war, wie Gottsched, ein überzeugter Rationalist. Wie dieser wollte er in seinen Lustspielen das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden, wie dieser suchte er den Mittelweg zwischen Belehrung und Belustigung. Er äussert sich ganz im Sinne Gottscheds, wenn er erklärt: „Ich räume zwar ein, dass eine moralische Handlung oder eine Charakterkomödie überhaupt noch keine Komödie ist, es sei denn sie habe zugleich etwas Lustiges an sich: allein es muss eine sinnreiche Lustigkeit sein, die zwar ergötzen, aber auch unterrichten kann, und nicht bloss Narrenpossen, die den Geschmack verderben und Anlass geben, das Komödienwesen überhaupt in Verruf zu bringen“¹. Hingegen ist die moralisierende Tendenz seiner Stücke nie langweilig pedantisch, sondern wirkt sich vielmehr in einer scharfen, etwas typenhaften Zeichnung der Charaktere aus. Wenn auch grobschlächtig und primitiv, so sind seine Figuren doch von innen heraus gebaut und weisen gewöhnlich neben einer besonders stark betonten Haupteigenschaft kleinere, private Züge auf. Dadurch erlangen sie eine gewisse Rundung und körperliche Gestaltung, was sie von der flächenhaften Darstellung der Charaktere der Gottschedin vorteilhaft abhebt. Holberg hat sich dadurch für die Literatur grosse Verdienste erworben, dass er der deutschen Komödie ihr ursprünglich komisches Element, das Derb-Komische, wieder näherbrachte. Die engen Grenzen Gottscheds überschreitend, greift er, in Verbindung mit dem durch ihn neu eröffneten Ausblick auf die unteren Volksklassen, Kleinbürger und Bauern, zu kräftigeren Ausdrucksmitteln. So gelangt durch das dänische Lustspiel, kurz nach dem Eingreifen Gottscheds, das Derb-Komische wieder mehr zu Ehren, allerdings in einer wesentlich gemässigten Form.

Johann Christian Krüger hat sich zuerst durch die Uebersetzung von Marivaux' „Héritier du village“ einen Namen gemacht. Ursprünglich Gottschedianer, schloss er sich bald dem Kreis der Bremer Beiträge an. In persönlichem Kontakt mit der Schönmannschen Schauspieltruppe stehend, erwarb er sich wertvolle Kenntnisse in der Bühnenpraxis, die er später in seinen Werken verwerten konnte. In Krügers Lustspielen zeigt sich deutlich der Kampf der verschiedenen An-

¹ vgl. Holl, S. 134.

schauungen, zwischen welchen die Komödie der damaligen Zeit hin- und herschwankt. In der Nachahmung der lasterhaften Handlung und im allgemeinen Regelwerk noch weitgehend an Gottsched gebunden, sucht Krüger dennoch an einzelnen Punkten die Schranken zu durchbrechen. „Die Geistlichen auf dem Lande“ (1743) weisen auf den Einfluss des französischen Lustspiels, vor allem Marivaux', hin. Seine ursprüngliche Lust am Komischen macht sich überdies in der derben Rolle des Bedienten Peter bemerkbar, für die sicher Holberg verantwortlich ist. „Die Candidaten“ (1747) zeigen zwar äusserlich immer noch starke Bindung an Gottsched, lassen aber ganz unverkennbar eine gewisse Neigung zum Rührenden erkennen, die sich vor allem in den Figuren Hermanns und Carolines ausdrückt. Neben der Darstellung der lasterhaften Handlung wird die triumphierende Tugend hervorgehoben. Gellerts Einfluss scheint hier wirksam gewesen zu sein, was auch durch die gelegentliche Verwendung des Monologs¹ bei Krüger unterstrichen wird.

Ein anderer Bremer Beiträger, neben Gellert wohl der bedeutendste, *Johann Elias Schlegel*, ist ein nächster Markstein am Wege, der das Lustspiel immer weiter von Gottsched wegführte. Konnten wir bei Krüger ein offensichtliches Schwanken, eine gewisse Unsicherheit in der zu befolgenden Linie erkennen, so überrascht uns Schlegel durch seine klare, eindeutige Haltung. Er rückt das Herz, das Empfinden in den Vordergrund und stellt sich ganz auf den Standpunkt des Zuschauers, wenn er in den „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ sagt: „Nichts ist geschickter, die Zuschauer in der Aufmerksamkeit zu erhalten, nichts thut hierinnen eine so ungemeine Wirkung, als wenn man in die Handlung eine Person von einem solchen Charakter einflieht, dass der Zuschauer sie lieb gewinnt, dass er für sie leidet und wünschet. . . . Denn nie kann man zuverlässiger von der Aufmerksamkeit des Zuschauers versichert seyn, als wenn sein Herz an der Handlung Antheil nimmt“². Man sieht: Gottsched geht mit einer bestimmten Regel an die Komödie heran, Schlegel versucht die Regel den Erfordernissen der Komödie anzupassen. Nicht im intellektuellen Erfassen, sondern im spontanen Erleben sieht er ihren Hauptzweck. Seine grundlegende Erkenntnis, dass das Lustspiel im wesentlichen durch zwei Elemente bestimmt sei, innere Wahrheit und folgerichtigen Aufbau, lässt Gottscheds pedantisches Regelwerk zusammenstürzen und zeigt zugleich die bisherige Eingengtheit des Lustspiels.

¹ über den Monolog bei Gellert, vgl. S. 56ff.

² vgl. Holl, S. 145.

In der Theorie ist Schlegel ein unmittelbarer Vorgänger Lessings, in der Praxis bewegt er sich hingegen immer noch stark im Banne Gottscheds. Höchstens gelingt es ihm gelegentlich, vor allem durch die vorwiegende Darstellung kleiner Lächerlichkeiten anstelle lasterhafter Handlungen, einen übertrieben moralisierenden Ton zu vermeiden. Vornehmlich gilt dies für seinen „Geschäftigen Müssiggänger“ (1741) und für den „Geheimnisvollen“ (1747). Mit der Verskomödie „Die stumme Schönheit“ (1748) vollbringt er jedoch ein Werk, das auch dem scharfen Kritiker Lessing ein nicht zu unterschätzendes Lob abnötigt. Allerdings weist auch dieser deutlich auf den Unterschied zwischen theoretischem Wissen und praktischem Können hin, wenn er sich in der Hamburgischen Dramaturgie folgendermassen äussert: „Die Sitten darin sind daher auch wirklich dänischer, als deutsch. Demohngeachtet ist es unstreitig unser bestes komisches Original, das in Versen geschrieben ist. Schlegel hatte überall eine ebenso fliessende als zierliche Versifikation, und es war ein Glück für seine Nachfolger, dass seine grösseren Komödien nicht in Versen geschrieben waren. Er hätte ihnen leicht das Publikum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beispiel wider sich gehabt haben“¹.

Mit der Forderung, die Komödie müsse bestrebt sein, dem Empfinden des Zuschauers Rechnung zu tragen, stellt sich Schlegel an Gellerts Seite. Von seiner Herzensanteilnahme zu Gellerts Rührung ist nur noch ein kleiner Schritt. In der Entwicklung des Gefühlsgehalts ist das Lustspiel damit in jene Bahn geleitet, auf welcher es Gellert zum Höhepunkt führen soll. Kann man hierin also von einer weitgehenden Uebereinstimmung zwischen Gellert und Schlegel sprechen, so gilt dies nicht im gleichen Masse vom technischen Können, indem Schlegel in dieser Beziehung seinen Freund bei weitem übertrifft.

¹ Lessing, Ham. Dram., 13. Stück.

Gellerts kulturelle und literarische Bedeutung

Ein Zeitgenosse kritisierte den Aufsatz „Empfindungen eines Ausländers bey dem Tode des Professor Gellert“ folgendermassen: „Als Gellert starb, starb ein Lehrer des menschlichen Geschlechts‘ ist schön und wahr. Seine Schriften werden im Pallast sowohl gelesen, als in der Hütte“¹. Ein Ausspruch Goethes weist uns auf die Spur zum Geheimnis dieser grossen Popularität unseres Dichters. Im Verlauf einer Diskussion mit Eckermann über Lord Byron äusserte Goethe folgende Ansicht: „Es kommt darauf an, dass der Dichter die Bahn zu treffen wisse, die der Geschmack und das Interesse des Publikums genommen hat. Fällt die Richtung des Talents mit der des Publikums zusammen, so ist alles gewonnen“². Obwohl keine literarische Grösse ersten Ranges, kein epochenmachender Geist, ragte Gellert doch weit über die Mittelmässigkeit empor. Er brachte keine neuen, mitreissenden Ideen, er eröffnete auch keine grundlegend neuen Aspekte. Aber er nahm sich des Elends der Armen an und machte sich zum Herold ihrer Anklagen gegen die Mißstände der damaligen Zeit. Ein Bild über die Person Gellerts und seine Wirkung auf die Umgebung gibt uns Goethe in „Dichtung und Wahrheit“: „Gellerts Schriften waren so lange Zeit schon das Fundament der deutschen sittlichen Kultur, und jedermann wünschte sehnlich, jenes Werk gedruckt zu sehen, und da dieses nur nach des guten Mannes Tode geschehen sollte, so hielt man sich sehr glücklich, es bei seinem Leben von ihm selbst vortragen zu hören. Das philosophische Auditorium war in solchen Stunden gedrängt voll, und die schöne Seele, der reine Wille, die Teilnahme des edlen Mannes an unserem Wohl, seine Ermahnungen, Warnungen und Bit-ten, in einem etwas hohlen und traurigen Ton vorgebracht, machten wohl einen augenblicklichen Eindruck“.³

Das Aufkommen der moralischen Wochenschriften in Deutschland⁴ lässt die grosse Bedeutung des Tugendbegriffs im Rokoko erkennen. „An Gellert, die Tugend und die Religion glauben“, sagt ein

¹ vgl. „Moralische, satyrische und kritische Anatomie der Schriften, auf Herrn Prof. Gellerts Tod, Frankfurt und Leipzig 1770, S. 56.

² Goethe, Gedenkausgabe, Zürich 1949, Band 24, S. 145.

³ Goethes Werke, Sophienausgabe, Weimar 1889, Band 27, S. 128.

⁴ vgl. S. 10.

späterer Kritiker, „ist bei unserem Publico beinahe eins“. Gellert kann als eigentlicher Sittenlehrer bezeichnet werden, dem Tugend und Moral zum Bestandteil seines Selbst geworden waren. In seinen „Moralischen Vorlesungen“ (VI, 3ff; VII, 7ff) und in den „Moralischen Charakteren“ (VII, 185ff) setzte er sich eingehend mit diesen Gedanken auseinander. Seine Moral ist aus einer tiefen, echten Religiosität entsprungen, welche ganz im Wesen des Pastorensohns verankert war. Religiöse Erziehung und moralische Zeitströmung vereinigten sich in ihm. Ein solches Zusammenwirken in einem einzelnen Individuum lässt leicht die Gefahr der Schwärmerei entstehen. Bei Gellert jedoch wird sie gebannt durch die Vernunft, welche vermittelnd und ausgleichend eingreift. Damit gelingt es ihm, die religiöse Tradition mit der Aufklärung zu verbinden, und dies erklärt seine Beliebtheit und Popularität in allen Kreisen des Volkes.

Obwohl anfangs etwas zurückhaltend, ist Gellert immer bestrebt, seine Ideen zu verbreiten und überall wirken zu lassen. Nicht nur nutzt er seine Stellung als Dozent dazu aus, sondern er ist auch in seinen Schriften ganz auf Belehrung eingestellt. Er schafft nicht überall spontan schöpferisch, sondern aus sittlicher Ueberlegung und Ueberzeugung heraus. Der Nutzen der Dichtung ist für ihn der Hauptzweck. Es ist ein Dichten um der Wirkung, nicht um der Dichtung willen. Eine solche literarische Stimme bedeutete in der damaligen Zeit einen sozialen Faktor ersten Ranges. Gellerts Wirken steht damit äusserlich der Absicht Gottscheds nahe, ist aber im Grunde ganz anders geartet. Seine Klage gegen Wucher, Geiz und Hartherzigkeit der Reichen entspringt einem inneren Bedürfnis, seiner sittlich-religiösen Ueberzeugung, seinem ganzen Wesen. Bei Gottsched ist nur die intellektuelle Ueberlegung mit zum Teil selbstsüchtigen Zielen massgebend. Gellert fühlt mit, Gottsched denkt mit.

Gottsched war um die Bildung einer Gesellschaft bemüht¹, Gellert will diese Gesellschaft erziehen. Er schreibt im Bewusstsein, als Lehrer, Erzieher und Gesellschafter willkommen zu sein. Er weiss, dass Moral und Vernunft auf die Dauer für den Fortbestand der Gesellschaft notwendig sind. Im „Loss in der Lotterie“ lässt er Frau Damon schaft notwendig sagen, welches ihr vorschlägt, die lästige Frau Orgon aus der Gesellschaft wegzuekeln: „Wenn man nicht genöthigt wäre, mit allerhand Leuten umzugehen, so würde ich Ihrem Rate vielleicht folgen“ (III, 237).

¹ vgl. S. 9.

Gellerts Absicht zu belehren, trifft auf alle Gebiete zu, auf welchen er literarisch tätig ist und zeigt sich wohl am eindeutigsten in den Fabeln. Durch Bilder und Vergleiche sollen diese „witzigen Blendwerke“ veranschaulichen, was den „Leuten, die nicht scharf denken können“, sonst unverständlich bleibt (III, 33). Mit grösster Offenheit und unzweideutiger Klarheit entwirft Gellert ein Bild der damaligen Zustände. „In Ernst und Scherz wird der Gesellschaft ein Spiegel vorgehalten: Geiz, Heuchelei, Sucht nach äusserem Schein, Schwatzhaftigkeit, Scheinliebe, Geheimniskrämerei: alles das Schänden der Gesellschaft, die mehr Thorheiten als Verbrechen sind“, so schildert Schullerus die Gellertsche Fabel¹. Ganz unmissverständlich wird am Schluss nochmals auf die Moral aufmerksam gemacht und dem Leser ins Gewissen geredet. Die Fabeln sind es denn auch, die Gellerts Ruhm begründet und gefestigt haben.

Umso auffallender ist ihre enge Beziehung zu einer der schwächsten Seiten von Gellerts literarischem Schaffen, den Lustspielen. Aeusserlich zeigt sich das Gemeinsame darin, dass zwei von den vier Lustspielen auch als Fabeln behandelt sind, „Die Betschwester“ (I, 63)² und „Die kranke Frau“ (I, 129). Daneben findet sich eine grosse Anzahl gemeinsamer Motive³. Wichtiger aber ist die Tatsache, dass bei Gellert Lustspiel und Fabel im Grunde genommen wesensgleich sind. Beide weisen absolut lehrhaften Charakter auf, beide werden von Gellert gewissermassen auf einen Nenner gebracht. Die Praxis in den Lustspielen ist der Fabelpraxis weitgehend angeglichen⁴. Das Lustspiel entpuppt sich sozusagen als eine erweiterte Fabel, in der es dem Dichter nicht vor allem ums Lachen geht, sondern darum, die Zuschauer auf anmutige Art zu belehren.

Der Verdacht ist daher nicht ganz unbegründet, dass Gellert zur Lustspielproduktion übergang, weil er darin die Möglichkeit sah, mehr in die Breite zu wirken. Statt Lektüre der Fabeln wollte er Anschauungsunterricht durch die Bühne. Jedenfalls war sich Gellert sowohl der vorteilhaften als auch der nachteiligen Wirkung derselben auf das Volk bewusst, schreibt er doch im Vorbericht zur Auflage seiner

¹ Schullerus, „Gellerts Dichtungen“, Leipzig und Wien 1891, Vorrede, S. 10.

² Ueber die Entstehungszeit des Lustspiels und der Fabel „Die Betschwester“ gehen die Meinungen auseinander. Man vgl. dazu Coym, „Gellerts Lustspiele“, Berlin 1899, S. 48.

³ vgl. Coym, S. 49, 55, 63, 66 und Haynel S. 24.

⁴ vgl. dazu auch S. 38.

Schriften von 1769: „Nur in den Lustspielen, die bei der Vorstellung am ersten unglückliche Wirkungen auf das Herz thun können. . . .“¹

Der Zeitpunkt, seine Ideen durch die Lustspielbühne zu verbreiten, war zudem äusserst günstig gewählt, hatte doch kurz vorher die Erneuerung derselben durch Gottsched das Interesse der breitesten Kreise an der Komödie wieder wachgerufen.

¹ vgl. I, 3.

Gellerts Lustspieltheorie

Schon oben wurde darauf hingewiesen, dass durch das dänische Lustspiel, welches Gottsched empfohlen und selbst bekannt gemacht hatte, jene volkstümlichen Elemente zum Teil wieder in die deutsche Komödie zurückkehrten, die der Leipziger ausgemerzt zu haben glaubte. In ähnlicher Weise entwickelten sich die Beziehungen zum französischen Lustspiel. Immer öfter kam es vor, dass Gottsched als Vermittler übersprungen und direkte Fühlungnahme gesucht wurde, da man erkannte, wie sehr er das Ursprüngliche durch selbstherrliche Uebersetzung und übertriebenen Regelzwang verfälscht hatte. Es kann dabei nicht erstaunen, dass man sich nicht mehr nur an die von ihm empfohlenen Quellen wandte, sondern je nach Anlage und persönlicher Ansicht andere Vorbilder suchte.

Ganz seinem Wesen entsprechend, — Goethe bezeichnet ihn im Entwurf zu „Dichtung und Wahrheit“ als „Wehklage unter den Lebendigen“ —, nahm Gellert das französische Rührspiel zum Vorbild. Damit verpflichtete er sich einer Lustspielgattung, die ihn weit ab von Gottsched führen sollte. Er ebnete damit einer neuen, gefühlsbetonten Bewegung den Pfad, die wenig später in Klopstock zum Ausdruck kam, und die die Grundpfeiler der Aufklärung erschüttern sollte.

Die „comédie larmoyante“, wie das Rührspiel in Frankreich genannt wurde, hat dort in Nivelle de la Chaussée den ausgeprägtesten Vertreter gefunden. Dieser greift mit seinen Lustspielen „La fausse Antipathie“, „Le Préjugé à la mode“, „L'Ecole des amis“, „Mélaniide“ (1741) deutlich auf die moralisierende englische Literatur zurück. 1743 betont er seine Abhängigkeit von derselben erneut durch die Dramatisierung der „Pamela“ Richardsons¹. Die „comédie sérieuse“ des Marivaux und Destouches findet damit in La Chaussée eine entschiedene Steigerung des Gefühlsgehalts. Während noch im Lustspiel „L'Ecole des amis“ eine Mischung von komischer Belustigung und rührender Anteilnahme zu Tage tritt, hat in der „Mélaniide“ das rührende Element praktisch die Alleinherrschaft inne. Das Komische wird zugunsten des Rührenden völlig unterdrückt.

Wie schon der Ausdruck „larmoyante“, den Lessing mit „weinerlich“ übersetzt, vermuten lässt, hat die Rührung als tragendes Element des

¹ vgl. S. 10.

Lustspiels nicht überall ungeteilten Beifall gefunden. M. D. Chassiron verfasste 1749 einen Aufsatz „Réflexions sur le Comique-larmoyant“¹, in welchem er die neue Lustspielgattung einer scharfen Kritik unterzog. Weder die griechische und römische, noch die ältere französische Bühne, sagt er, überliefere etwas, was der Comédie larmoyante gleichzusetzen wäre. Durch die Tradition könne diese also nicht gerechtfertigt werden. Im Gegenteil, das Wesen der Komödie sei durch die Werke berühmter Vorfahren und durch die Regeln von dramatischen Gesetzgebern derart bestimmt, dass man ihr keine neuen Arten angliedern könne. Weiter bestreitet Chassiron, dass durch das Weinerlich-Komische, im Gegensatz zu der ursprünglichen Komödie, ein moralischer Nutzen gestiftet werde, da die Belchrung, die vom Rührspiel ausgehe, nur eine vorübergehende weiche Stimmung schaffe. Der wichtigste Einwand gegenüber der Comédie larmoyante besteht aber darin, dass Chassiron ihr vorwirft, sie verwische die Grenzen zwischen Tragik und Komik und bringe jene Art von Drama zurück, die Tragikomödie, die man ein für allemal beseitigt zu haben glaubte. „Ihr vornehmster Fehler ist dieser, dass sie die Grenzen gar aufhebt, welche von je her das Tragische von dem Komischen getrennt haben, und uns jene ungeheure Gattung des Tragikomischen zurück bringet, welche man mit so vielem Grunde, nach verschiedenen Jahren eines betrieglichen Triumphs, verworffen hat“².

In den „Lettres sur quelques Ecrits de ce temps“³ meldet sich Fréron als grundsätzlicher Verteidiger des Rührspiels zum Wort. Er glaubt, dass vor allem die Mischung von Komik und Rührung unglücklich sei und schlägt vor, die Komik ganz auszumerzen. Die Wirkung des reinen Rührspiels übertreffe diejenige der Tragödie bei weitem, da dort das Schicksal von Menschen dargestellt werde, mit welchem der Zuschauer auf gleicher sozialer Höhe stehe.

Hingegen steht Voltaire in der Vorrede zu seiner „Nanine“ dem Nur-Rührenden ablehnend gegenüber. Er findet es aber ganz gewöhnlich und natürlich, dass Rührendes mit Komischem sich vertrage, da auch im täglichen Leben niemand immer nur weine oder dauernd von gleicher Fröhlichkeit sei⁴.

¹ verdeutscht in „Lessings Theatralischer Bibliothek, Berlin 1754, 1. St., S. 7.

² vgl. a.a.O., S. 38.

³ vgl. dazu Coym, S. 4.

⁴ vgl. dazu Coym, S. 5.

Den „Reflexions sur le Comique-larmoyant“ Chassirons schliesst Lessing in seiner „Theatralischen Bibliothek“ Gellerts Abhandlung „Pro Comoedia commovente“, welche dieser beim Antritt seiner ausserordentlichen Professur vortrug, unmittelbar an¹. Er lässt offen, ob Gellert die Schrift Chassirons gekannt hat, bemerkt aber, dass jener „auf die meisten ihrer Gründe glücklich geantwortet hat“². Gellert gibt eine nachträgliche, theoretische Begründung und Rechtfertigung des Rührspiels im allgemeinen und seiner Stücke im besonderen. Wie Chassiron knüpft er an die Alten an, glaubt aber, dass es nicht Aristoteles' Ansicht war, die alleinige „Tugend“ der Komödie sei das Lächerliche. Die Komödie dürfe, so meint Gellert, auch ihre ernsthaften Stellen haben, damit das Lächerliche nicht durch Ueberreibung zum Gewöhnlichen werde. Sie müsse sich vor allem mit solchen Lastern beschäftigen, die für den Träger zwar Schande, für die Mitmenschen aber keine Gefahr bedeuten. Da nicht einmal Plautus und seine griechischen Vorbilder sich durchwegs an diese Regeln gehalten hätten, dürfe auch der heutige Lustspieldichter die Grenzen gelegentlich erweitern, wenn es die Nützlichkeit erfordere. Darum ist es nach Gellert auch nicht tadelnswert, ein Lustspiel zu verfassen, das „ausser der Freude auch eine Art von Gemüthsbewegung hervorbringen kann, welche zwar den Schein der Traurigkeit hat, an und für sich selbst aber ungemein süsse ist“³. Sich weiter auf die Griechen und Römer berufend, teilt Gellert die Komödie in zwei Arten ein, in welchen entweder das Sittliche oder Lächerliche vorherrsche. Mit Joseph Trapp⁴ definiert er daher die Komödie als ein „dramatisches Gedicht, welches Abschilderungen von dem gemeinen Privatleben enthalte, die

¹ über Gellerts „Pro Comoedia commovente“ vgl. Lessing, „Theatralische Bibliothek“, 1. Stück, S. 5 und 47 ff.

² vgl. a.a.O., S. 47.

³ vgl. a.a.O., S. 50.

⁴ Praelectiones Poeticae: In Schola Naturalis Philosophie Oxon. habitatae, Autore Josepho Trapp, A.M., Volumen secundum, p. 132, London, 1711, woselbst Trapp schreibt: Satira in genere est Poema vitia atque ineptias hominum reprehendens: estque duplex; jocosa; qualis est Horatii; & seria: cujusmodi est Juvenalis: illa occulta est, haec aperta: illa ridet ut plurimum, lascivit & nugatur: haec urit crimina, secat, & flagris proscindit. (Im allgemeinen ist das satirische Lustspiel ein dichterisches Werk, welches die Laster und Torheiten der Menschen festhält. Es ist zwiefacher Natur, heiter, wie dasjenige des Horaz, und ernst, wie dasjenige Juvenals. Jene Art ist verdeckt, diese ist offen, jene lacht sehr oft, ist übermütig und treibt Possen, diese geisselt das Verbrechen, verwundet und schlägt mit der Peitsche zu.)

Tugend anpreise, und verschiedene Laster und Ungereimtheiten der Menschen, auf eine scherzhafte und feine Art durchziehe”¹. Auf die Haupteinwände gegen die Rührkomödie eingehend, nämlich die Verwischung der Grenzen zwischen Komödie und Tragödie und die Unnatürlichkeit der Anwendung von Komik und Rührung im gleichen Stück, kommt Gellert zu folgendem Schluss: Die rührende Komödie hält sich fern von gewaltigen Leidenschaften und Empfindungen; denn „es wäre freylich unsinnig, wenn sich die Komödie jene grossen und schrecklichen Zurüstungen der Tragödie, Mord, Verzweiflung und dergleichen anmaassen wollte”. Sie lässt sich nur auf unbedeutende, wenn auch nicht alltägliche Begebenheiten ein, ohne einen riesigen Aufwand an grossen Taten und extremen dramatischen Mitteln zu benötigen.

Am Beispiel der Liebe zeigt er, worauf es ihm hauptsächlich ankommt. Zwischen der Liebe in der Tragödie und der Komödie macht er einen grossen Unterschied. Der „heroischen, lermenden” Liebe der Tragödie, die durch die „Bande wichtiger Angelegenheiten, der Pflicht, der Tapferkeit, des höchsten Ehrgeizes, entweder unzertrennlich geknüpft, oder unglücklich zertrennet wird”, stellt er die „angenehm unruhige” Liebe der Komödie gegenüber. Die verschiedenen „Beschwerlichkeiten”, welche sie „entweder vermehren oder schwächen”, überwindet sie glücklich und bringt eine Lösung, die, wenn „auch nicht für alle Personen des Stückes angenehm, doch dem Wunsche der Zuschauer gemäss zu sein pflegt”. Ueberhaupt dürfe, meint er, nach Corneille² nur in der Komödie die Haupthandlung der Liebe gewidmet sein, in der Tragödie sei diese lediglich ein Zusatz zu heftigeren Gemütsbewegungen.

Unter Berufung auf Destouches, de la Chaussée, Marivaux, Voltaire und Fagan wendet er sich nunmehr gegen den Vorwurf des inneren Widerspruchs der Rührkomödie. „Mit Beybehaltung der Freude und der komischen Stärke” hätten diese Dichter Lustspiele geschaffen, „welche aus dem Innersten der Handlung fliessen und den Zuschauern gefallen”. Als weiteres Beispiel für Stellen, bei welchen die Zuschauer „mit Freuden weinen”, gibt er den Schluss des „Looses in der Lotteric” an. Wenn also die rührenden Stellen und die komischen Partien in kluger Verkoppelung zueinander stehen und durch behutsame Ueberleitungen vorbereitet werden, so können, nach Gellerts Theorie, in ein

¹ vgl. Lessing, „Theatralische Bibliothek”, 1. Stück, S. 52.

² vgl. ebenda S. 57.

und demselben Lustspiel Komik und Rührung sehr wohl nebeneinander vorkommen. Wenn natürlich auf eine ernsthafte Szene sogleich, ohne entsprechende Vorbereitung, ein lustiges Zwischenspiel folgt, so empfindet dadurch das Gemüt des Zuschauers einen „ebenso verdrüsslichen Schmerz“ wie das Auge, wenn es „aus einem finsternen Orte plötzlich gegen ein helles Licht gebracht wird“.

Weiter führt Gellert aus, es gebe heute Lustspiele, z. B. de la Chaussées „Mélanié“, die sich den überlieferten Regeln der Alten nicht unterordnen lassen, da das rührende Element stark überwiege. Weshalb sollte es daher nicht gestattet sein, den Rahmen entsprechend zu erweitern, um auch jener Gattung Platz zu bieten, in welcher sich die Alten nicht versucht haben? In solchen Dingen solle man der „Stimme der Natur eher gehorchen als der Stimme der Menschen“. Da das Gemüt des Zuschauers zum Rührspiel ja sage, so habe dieses ebensogrosse Daseinsberechtigung wie das eigentliche Lustspiel, wenn es geschickt dargestellt sei und dem Publikum gefalle. Gellert beansprucht für die neue Gattung einen bescheidenen Platz neben der „alten fröhlichen Komödie“ und wünscht dieser, dass sie „ewig bey ihrem Ansehen und ihrer Würde bleibe“. Er warnt aber davor, das Rührspiel zu gering einzuschätzen, um der Nachwelt kein Beispiel von Kleinlichkeit und Hartnäckigkeit zu liefern.

Im Anschluss an die beiden Abhandlungen fasst Lessing mit kritischem Scharfsinn das Wichtigste zusammen. Er erkennt, dass nicht eigentlich die in beiden Aufsätzen lang erörterte Frage der Vermischung von Rührung und Komik zur Diskussion stehe. Vernunft und Zeugnis früherer Dichter hätten diese Frage längst positiv beantwortet. Den Streit um die Anerkennung des reinen Rührspiels sucht er durch die Frage nach dem Nutzen dieser Gattung zu schlichten. Da der gewöhnliche Komödienbesucher von der wahren, alten Komödie mehr Gewinn habe, stellt er dieselbe über das weinerliche Lustspiel und nennt dieses ganz einfach eine Untergattung der alten Komödie. Die beiden Hauptvertreter des Rührstücks im französischen und deutschen Sprachgebiet miteinander vergleichend, betont er die Originalität Gellerts, indem er sagt: „Ich bin weit entfernt, den Herrn Gellert für einen eigentlichen Nachahmer desselben (de la Chaussées) auszugeben. Ich habe beyde zu wohl gelesen, als dass ich in den Lustspielen des letztern nicht noch genug lächerliche Charaktere und satyrische Züge angetroffen haben sollte, welche aus den Lustspielen des ersteren ganz und gar verwiesen

sind. Die rührenden Szenen sind bey dem Herrn Gellert nur die meisten; und ganz und gar nicht die einzigen”¹. Soweit Lessing.

Gellert ist ein sehr guter Kenner der Menschenseele, ihrer Empfindungen und Stimmungen. War er sich wohl der Bedeutung und Macht seiner Rührszenen bewusst? — Vorerst aber die Frage: Was ist Rührung? — Es ist ein Erwachen und Erweichen des Gefühls, ein Empfindlichwerden gegen Eindrücke, ein Oeffnen der Seele, eine maximale innere Empfänglichkeit. Gellert als weichherziger, empfindsamer Mensch mochte diese Gefühle aus eigener Erfahrung kennen. Nur zu gerne neigte sich sein kränkliches, hypochondrisches Wesen solchen Empfindungen zu. Er wusste daher, dass der Dichter in diesem Zustand leicht auf den Zuschauer einzuwirken vermag. Er wusste, dass durch eine positive, tugendhafte Handlung ein Etwas im Menschen zum Klingen gebracht wird, das auf dessen ganzes Wesen grössten Einfluss auszuüben vermag. Sein Befürworten und Verwenden der Rührung als dichterisches Element ist daher mit einer gewissen Absicht verbunden. Es ist der Appell an das Gute, Tugendhafte im Menschen, das der Dichter durch das subtile Mittel der Rührung anspricht und bezaubert. Im letzten Teil seiner Abhandlung kommt Gellert darauf zu sprechen, wie sehr die Rührung mit der Natur des Menschen und seinem ursprünglichen Drang zum Tugendhaften verwandt und als dichterisches Element daher berechtigt sei. Er meint, die Tugendvorbilder der Rührkomödie stehen dem Zuschauer schon deshalb nahe, weil bei der Darstellung auf der Bühne der natürliche Neid nicht mitspielt, der sonst den Menschen beim Kontakt mit einer tugendhaften Person befallt. Hinzu komme aber noch, dass es gar nicht in der Gewalt des Menschen liege, der Tugend zu widerstehen. „Die Ursache hiervon ist ohne Zweifel in der Natur der Menschen und in der wunderbaren Kraft der Tugend zu suchen. In unserer Gewalt ist es wenigstens nicht, ob wir das, was gut, rechtschaffen und löblich ist, billigen wollen oder nicht. Wir werden durch die natürliche Schönheit und den Reiz dieser Dinge dahin gerissen”². Aus diesen Gründen, sagt er, seien die Darstellung tugendhafter Personen und die gefühlsmässigen Auswirkungen ihrer Taten eine ständige Ermahnung zum Guten und geben uns „ein Beyspiel von dem, was in dem menschlichen Leben schön und rühmlich ist”. Es zeigt sich also, dass die Rührung einen wesentlichen Bestandteil der erzieherischen Pläne darstellt, die Gellerts Lustspielen

¹ vgl. a.a.O., S. 85.

² vgl. a.a.O., S. 71.

zu Grunde liegen¹, und dass sie nicht etwa als blosser Nervenkitzel des Publikums zu werten ist. „Die Tränen, welche die Komödie auspresset, sind dem sanften Regen gleich, welcher die Saaten nicht allein erquickt, sondern auch fruchtbar macht“².

¹ vgl. S. 19.

² vgl. a.a.O., S. 77.

Die einzelnen Werke

Die Betschwester, das erste Lustspiel Gellerts, und zugleich das erste Ruhrstück Deutschlands, erschien 1745 in den „Bremer Beiträgen“, Band II, 2. Stück, S. 83—168.

Der begüterte Herr Simon freit um Christianchen, die Tochter einer alten, reichen Witwe, Frau Richardin. Diese, ein überfrommes Wesen zur Schau tragend, ist im Grunde eine geizige, hartherzige Frau, deren Tagewerk hauptsächlich in lautem Beten und Singen und häufigem Fasten besteht. Während der Brautwerber Ferdinand, ein Vertrauter Simons und Verwandter der Richardin, mit dieser über den Brautschatz diskutiert, spricht Simon hinter der Szene mit Christianchen. Ihre Schönheit beeindruckt ihn zwar, aber er fühlt sich abgestossen durch ihre schamhafte Sprödigkeit und glaubt, sie sei etwas einfältig. Die Gesellschafterin und „weitläufige Befreundinn“ Christianchens, Lorch, gefällt ihm viel besser, weshalb er sie wenig später um ihre Hand bittet. Nach längerem Zögern sagt Lorch schliesslich zu. Durch ein Missgeschick Herr Simons bei Tische, (er zerbricht eine Tasse, wobei ihm ein Fluch entfährt), überwirft er sich mit der Mutter Christianchens, welche ihm die Tochter nun nicht mehr geben will, sondern dieser befiehlt, den Flucher zu hassen. Lorch aber hat einen Plan entworfen, Christianchen und Simon trotz allem zusammenzuführen, in selbstloser Liebe auf ihr eigenes Glück an der Seite Simons verzichtend. Ohne die Richardin ins Vertrauen zu ziehen und ohne ihr ihre eigene Verlobung mit Simon zu verraten, schlägt sie diesem vor, Christianchen mit nach Berlin zu nehmen, um sie dort, in entsprechender Gesellschaft, zu einer aufgeweckten, anziehenden Dame heranzubilden. Inzwischen aber hat Simon die Richardin durch ein kostbares Geschenk beruhigt, und Christianchen benimmt sich beim nächsten Zusammenreffen mit Simon bedeutend geschickter als vorher, sodass ihre Verlobung mit Simon schliesslich doch zustande kommt. Als Lohn für ihre tugendhafte Entsagung wird Lorch von Herrn Ferdinand adoptiert.

„Die Betschwester“ ist eine Charaktersatire, gekoppelt mit einer weitläufigen Heiratsgeschichte. Der Höhepunkt der Verwicklung ist im letzten (3.) Akt, in der drittletzten Szene. Herr Simon hat zwei verschiedene Bräute und findet sich zwischen ihnen nicht mehr zurecht (III, 197). Das Hauptgewicht liegt auf der Charakterisierung der

Betschwester. Alle anderen Personen leiden unter ihren Launen: Ferdinand muss wiederholt vorsprechen, bevor es ihr genehm ist, ihm Gehör zu schenken. Lorchchen wird derart abgekanzelt, dass sie das Haus verlassen will. Christianchen hat eine schlechte Erziehung genossen und ist wie Wachs in den Händen ihrer schlechten Mutter. Herr Simon wird eines kleinen Missgeschicks wegen aus dem Hause gewiesen. Die Richardin stellt daher den Prototyp des asozialen Menschen dar, der ausserhalb der Gesellschaft steht. „Tartuffe“ ist wohl der Urahne dieses Charaktertyps. Der grosse Unterschied besteht aber darin, dass die Figur Molières für die Gesellschaft äusserst gefährlich wird, während die Richardin nur lasterhaft, lächerlich und unausstehlich wirkt. Coym will in verschiedenen Zügen eine Milderung des schlechten Charakterbilds der Richardin sehen¹. Ist nicht eher das Gegenteil der Fall? Werden nicht vielmehr neue, bisher unentdeckte Fehler an den Tag gebracht? Ihr scheinbar treues Gedenken an den Mann ist Heuchelei², ihr wehleidiges Bangen vor dem Tod steht in krassem Gegensatz zur wahren Religiosität. Die nicht beneidenswerte Aussicht auf völliges Alleinsein nach der Verlobung Christianchens zeigt, dass sie von der Gesellschaft gemieden wird, da auch Lorchchen mit ihrer Freundin wegziehen will. Es nimmt daher auch nicht wunder, dass die Richardin von den wichtigsten Geschehnissen nicht in Kenntnis gesetzt wird. Sie meint immer noch, Simon werbe um Christianchen, als dieser schon längst mit Lorchchen verlobt ist. Vom Erziehungsplan Christianchens wird sie nicht unterrichtet. Simon will es ganz ohne ihre Erlaubnis durch Freunde in Berlin so weit bringen, dass sie Christianchen ziehen lässt (III, 177). Man geht einfach über sie hinweg. „Die Frau weiss nicht, was sie will“, sagt Simon, „Sie kann tun, was ihr gefällt. Lorchchen ist meine Braut, und Christianchen dauert mich“ (III, 197). Der gesellschaftliche Aussenseiter wird kurzerhand kaltgestellt, was szenisch dadurch unterstrichen wird, dass die Richardin, obwohl Hauptfigur des Stücks, in der Schlusszene gar nicht mehr auftritt (III, 200ff).

Die Nebenhandlung ist eine Heiratsintrige im guten Sinn, eine ausgesprochen „rührende“ Angelegenheit. Lorchchen, die Handlungsführerin, verstellt sich gegenüber allen Beteiligten, indem sie Simons Werbung zum Scheine annimmt (III, 177, 188ff, 198) und unter dem Schutz ihrer vermeintlichen Brautschaft Christianchen und Simon umso sicherer zusammenführt. Sie ist das typische Gellertsche Frauenideal,

¹ vgl. Coym, S. 41.

² Man vergleiche die Episode mit der Wassersuppe, III, 151.

dem wir in den drei andern Stücken wieder begegnen werden. Als Gegenpol zur Richardin gedacht, soll sie als leuchtendes Beispiel tugendhafter Gesinnung an die Tränendrüsen der Zuschauer appellieren. In der ursprünglichen Fassung ist Lorchens Intrige etwas zu krass ausgefallen, da sie dort für den Zuschauer als ebenso wankelmütig erscheint wie Simon. Es durfte jedoch nicht sein, dass einem Tugendvorbild solches vorgeworfen werden konnte. Gellert lässt Lorchens daher ihre Liebe zu Simon nicht mehr ausdrücklich gestehen, obwohl dadurch ihre Entsagung an Grösse verliert¹.

Die übrigen Charaktere sind eher undeutlich gezeichnet. Christianchen ist der Typus der naiven Seele, wie er schon in Molières „Ecole des femmes“ als „Agnes“ auftritt. Nach Holl mögen Borkensteins „Susanne“ und Schlegels „Charlotte“ als Vorbild gedient haben². Christianchen macht eine nette, allerdings viel zu rasche Entwicklung durch und nimmt den Zuschauer durch beabsichtigtes Entsagen zugunsten Lorchens für sich ein. Ferdinand, der Bediente-Vertraute Simons, interessiert als handelnde Person nicht. Hingegen gibt Gellert durch ihn in seiner feinen Art zu verstehen, dass Verwandtschaftsücksichten der Rechtschaffenheit hintanzustehen haben (III, 142)³.

Als zweites Lustspiel erschien anfangs 1747 „Das Loos in der Lotterie“ im Band III, S. 323—472 der „Bremer Beiträge“. Nach Coym kann es nicht vor 1745 entstanden sein⁴ und Haynel setzt die Entstehungszeit noch genauer an⁵.

Die gutherzige Frau Damon hat für vier Taler ein Lotterielos gekauft. Anlässlich des 50. Geburtstags ihres geizigen Mannes kommen Herr und Frau Orgon zu Besuch, und bei dieser Gelegenheit erfährt die Letztere die Losgeschichte von ihrem Mann, da er das Los besorgt hatte. Sie hinterbringt dies Herrn Damon, der seiner Frau das Los heimlich wegnimmt, um es mit Gewinn an sein Mündel, Herrn Simon, zu verkaufen. Zugleich tönt Herr Damon an, dass er beabsichtige, Herrn Simon mit Carolinchen, einer Verwandten seiner Frau, zu verheiraten. Inzwischen wird bekannt, dass das Los zehntausend Taler gewonnen habe, was den filzigen Damon veranlasst, Herrn Simon mit

¹ vgl. dazu III, 200, Anm. sowie III, 202.

² vgl. Holl, S. 177.

³ Ueber die verschiedenen Quellen zur „Betschwester“ vgl. Haynel, S. 20—25 und Coym, S. 40—48, über Aufführungsdaten und Uebersetzungen in fremde Sprachen Coym, S. 48.

⁴ vgl. Coym, S. 49.

⁵ vgl. Haynel, S. 27.

kriecherischer Unterwürfigkeit um die Rückgabe zu bitten. Dieser hat es aber, ohne seinen Wert zu kennen, in geckenhafter Galanterie an die missgünstige Frau Orgon weitergegeben. Schliesslich gelangt das Los im fünften Akt in die Hände Carolinchens, für welche es Frau Damon gekauft hatte, und gleichzeitig taucht Carolinchens Verlobter Anton auf, sodass einer baldigen Heirat nichts mehr im Wege steht.

Wie in der „Betschwester“ sind hier zwei Vorgänge gekoppelt, die Loswanderung, die den weitaus grössten Raum einnimmt, und eine Heiratsintrige. Da in der Haupthandlung kein eigentliches Problem zum Ausdruck kommt, sondern höchstens eine Reihe von Episoden zur Darstellung gelangt, ist keine handlungsführende Person vorhanden. Die Wanderung des Loses, das die bedeutsame Devise „Pour la vertu“ trägt, wird dem Schicksal anheimgestellt. Schicksalsergebenheit, verbunden mit tugendhafter Haltung, ist ein typischer Zug Gellerts. Er will damit zeigen, dass die Tugend selbst ohne äusseres Vorschub-leisten über das Laster triumphiert. Am Schluss des Stückes weist er deutlich darauf hin, indem er der Frau Damon die Worte in den Mund legt: „So sorgt die Fügung für eine tugendhafte Liebe“ (III, 304) ¹.

Die Führung der Heiratsgeschichte liegt in den Händen von Herrn Damon, also eines lasterhaften Charakters, welcher eine eigentliche Intrige einfädelt. Ein wenn auch schon längst verbrauchtes Problem wird hier wenigstens angeschnitten, die Geldehe², zu welcher Carolinchen gezwungen werden soll. Damons Absichten entsprechen ganz seinem schlechten Charakter, indem Filzigkeit und Habgier ihn wünschen lassen, das Mädchen aus dem Hause zu entfernen. Dieselben Eigenschaften sind es auch, die die beiden Haupthandlungen miteinander verbinden, was allerdings erst am Schluss deutlich wird. Immerhin kann man Ansätze zu psychologischer Handlungsführung herauslesen, die einen gewissen Fortschritt gegenüber der „Betschwester“ erkennen lassen.

Noch ein anderer Unterschied zwischen den beiden Lustspielen fällt auf. In der „Betschwester“ sind Lächerlichkeiten und Laster in einer Person vereinigt, während sie im „Loos in der Lotterie“ getrennt werden. Frau Orgon, Herr Damon und Herr Simon sind als lasterhafte Charaktere die Zielscheiben der Gellertschen Satire. Die Komik konzentriert sich auf Herrn Orgon, welcher diesem Umstand sein Dasein verdankt, da er an der Handlung keinen wesentlichen Anteil hat.

¹ vgl. auch III, 162 sowie O. W. Horn in „Drei Tage aus Gellerts Leben“, Gellertbuch, Dresden 1854, S. 65—94.

² vgl. dazu S. 44.

Durch diese Trennung wird einerseits die Wirkung der Darstellung des Lasters verschärft, andererseits hätte bei Beherrschung einer guten Bühnentechnik die Komik recht wirksam angewandt werden können. Wie mangelhaft Gellert das komische Element der Bühne beherrscht, geht aus der mageren Zeichnung Orgons klar hervor.

Von den lasterhaften Charakteren interessiert uns vor allem Simon. In ihm sind zwei für Gellert typisch schlechte Eigenschaften veranschaulicht, Deutschfranzosentum und Freigeisterei. Gegen die letztere und ihren verderblichen Einfluss auf Religion und Moral hat Gellert bei verschiedenen Gelegenheiten das Wort ergriffen. So lässt er Frau Damon ihre Verachtung mit folgenden Worten ausdrücken: „Zur Profession eines Freydenkers, den Sie vermutlich vorstellen wollen, gehört nichts mehr, als wenig Verstand, ein wildes Herz, etliche englische oder französische Blätter voller Galle wider die Schrift, ein gut Glas Wein, ein gesunder Körper, der Besuch gewisser Häuser, die ich ohne Schamröthe nicht nennen kann, und wenn man es recht hoch bringen will, eine ohne Vorsichtigkeit und Klugheit angestellte Reise in fremde Länder“ (III, 259). Ausserdem hat sich Gellert in den Fabeln „Der Freygeist“ (I, 174) und „Der General“ (I, 237) sowie in den „Moralischen Vorlesungen“ (VI, 56ff) gegen die Freidenker gewendet. Im Angriff auf das Deutschfranzosentum schliesst er sich an Holberg und die Gottschedin an. Er verurteilt die Sitte, die Jugend der gehobeneren Stände nach Paris zu schicken, um sie gesellschaftlich zu bilden. Einerseits fühlt er dadurch seinen Nationalstolz verletzt, andererseits droht damit seiner Absicht, eine gebildete Gesellschaft heranzuziehen, eine nicht geringe Gefahr. Kein Wunder daher, dass er mit grösster Energie gegen diese Unsitte vorgeht. In etlichen Szenen wird Simons Charakter eingehend geschildert und sogar durch verwerfliche Handlungen veranschaulicht. Der durch Pariser Luft verdorbene Freigeist will der koketten Frau Orgon aufs Zimmer folgen (III, 256), nachdem er ihr schon vorher auf zudringliche Weise den Hof gemacht hat (III, 253).

Anton, Carolinchens Verlobter, der als „deus ex machina“ erst ganz am Schluss des Stückes auftritt, hat später Gellerts Missfallen erregt. In einem Brief an den Grafen Moritz von Brühl vom 24. November 1855 schreibt er in einer Nachschrift: „Wenn ein Auszug aus dem Loose in der Lotterie gemacht werden sollte: so sagen Sie Herrn Wachtlern, dass er die letzten Szenen, wo Caroline ihrem Geliebten das Loos giebt, weglässt, und die Handlung da endiget, wo die Frau Damon ihr das Billet zurück giebt. Man wird sonst sagen, dass der

Geliebte, der in dem ganzen Stück nicht vorkömmt, „Deus ex Machina“, und die Handlung nicht gehörig geschlossen sey“ (VIII, 166)¹.

In der ersten Gesamtausgabe der Lustspiele (Leipzig 1747) erschien Gellerts letztes rührendes Lustspiel, „Die zärtlichen Schwestern“. Es muss nach der Ausgabe des ersten Teils der „Fabeln und Erzählungen“ (1746) entstanden sein, da sich Gellert in Szene 10, Akt I, auf diese bezieht (III, 33)².

Cleon ist Vater zweier sich zärtlich liebender Schwestern, die beide umworben werden. Lottchen, die ältere der beiden, liebt Herrn Siegmund, kann ihn aber infolge finanzieller Schwierigkeiten noch nicht heiraten. Ihre jüngere Schwester Julchen wird vom reichen Herrn Damis geliebt, widersetzt sich aber seinen Werbungen, da sie sich nicht binden will. Für sie bedeuten Liebe und Ehe lästigen Zwang, Freundschaft hingegen ungebundene Freiheit. Cleons Bruder, der Magister, versucht Julchen durch vernünftigen Zuspruch umzustimmen, Lottchen dagegen will sie durch Eifersucht bezwingen. Herr Damis soll sich etwas von ihr zurückziehen und Herr Siegmund ihr zum Schein den Hof machen. Inzwischen kommt die Nachricht, dass Julchen ein Rittergut geerbt habe, was Herrn Siegmund dazu verleitet, allen Ernstes um sie zu werben und bei Vater Cleon um ihre Hand anzuhalten. Unterdessen bekennet Julchen jedoch ihre Liebe zu Damis, und zudem erweist sich die Nachricht von der Erbschaft als unrichtig. Nicht Julchen ist die Erbin, sondern Lottchen, und Siegmund beeilt sich nunmehr, letztere wiederum seiner immerwährenden Treue zu versichern. Sein falsches Spiel wird jedoch von Herrn Simon, dem Vormund Damis', durchschaut, und der Verräter wird aus dem Hause gewiesen.

Die Doppelhandlung ist, von einigen langweiligen Schnörkeln abgesehen, recht gut geführt und geschickt gekoppelt. Wieder wird hier, wie in der „Betschwester“, ausdrücklich auf den Höhepunkt der Verwicklung hingewiesen (Akt II, 16. Szene, III, 63), indem Cleon ausruft: „Also will Lottchen zween Männer, und Herr Damis zwo Weiber haben? Das ist ja unsinnig!“³ Der Anfang des letzten (3.) Aktes ist der Kreuzungspunkt der Handlungen. Die eine Verwicklung, Julchens Weigerung zu heiraten, löst sich auf, dafür wird eine andere offenbar, Siegmunds Verrat, wodurch die Spannung bis zur Schluss-

¹ Ueber Beziehungen zu anderen Werken und Quellen zum „Loos in der Lotterie“ vgl. Haynel, S. 30—37, Coym, S. 49—55, über Aufführungsdaten vgl. Coym, S. 55/56.

² vgl. dazu auch Haynel, S. 37 und Coym, S. 56.

³ vgl. dazu S. 28 sowie III, 197.

szene aufrecht erhalten wird. Lottchens Entschluss, sich vom Verräter loszusagen, kommt dem Zuschauer wirklich als Erlösung.

In der Darstellung der lasterhaften Handlung ist Gellert hier entschieden einen Schritt über Gottsched und auch über die in seiner Abhandlung „Pro comoedia commovente“ aufgestellte Definition¹ hinausgegangen. In der „Betschwester“ und im „Loos“ wurden Lächerlichkeiten und Laster angegriffen. Jetzt wird das Lasterhafte zum Gemeinen, Gefährlichen. Eine bedeutende Annäherung an „Tartuffe“ ist ganz unverkennbar. Siegmund schleicht sich unter der Maske des ehrbaren, wenngleich armen Liebhabers in die Familie Cleons ein. Seine Hinterlist und Rücksichtslosigkeit drohen jedoch Julchens Liebe zu zerstören und bringen Lottchen ins Unglück. Siegmund ist nicht mehr nur lasterhaft, sondern brutal. Er führt eine gefährliche Intrige, die diejenige Damons im „Loos“ an Rücksichtslosigkeit bei weitem übertrifft. Dieser neue „Tartuffe“ wird jedoch erkannt und am Schluss des Stücks mit Schimpf und Schande aus dem Kreis der Gesellschaft ausgestossen. Er verlässt die Bühne mit einem Fluch auf die Liebe, wird jedoch von Herrn Damis korrigiert, welcher ihm zuruft: „Nicht die Liebe, nur die Untreue“, die in der Gesellschaft keinen Platz hat, sei verflucht (III, 103). Der letzte Auftritt wirkt daher wie eine Gerichtsszene, in welcher über den Aussenseiter die verdiente Strafe verhängt wird. Sogar der Magister, der auch nicht ohne Fehler ist, darf sich über Siegmund ein Urteil anmassen, indem er sich brüstet: „Ich bin ruhig, dass ich das Laster durch mich entdeckt, und durch sich selbst bestraft sehe“ (III, 103). Im übrigen ist der Magister der alleinige Träger der Komik. Er hat nicht schwer zu „tragen“! Das komische Element ist fast völlig ausgemerzt und durch eine oft beissende Satire ersetzt. Der Magister wirkt eher langweilig als komisch. Dass er aber seine Wirkung nicht verfehlt hat, lässt sich aus der Vorrede zur ersten Ausgabe der Lustspiele schliessen, wo Gellert sagt: „In den ‚Zärtlichen Schwestern‘ kömmt ein kleiner Pedant vor, der weiter keinen Fehler hat, als dass er zur Unzeit gelehrt und in seine Art Gelehrsamkeit, mit Verachtung der übrigen Arten, verliebt ist. Dieser Charakter herrscht so allgemein unter den Gelehrten und Künstlern, dass ich nicht geglaubt hätte, dass man das Original dazu in dieser oder jener einzelnen Person suchen würde. Allein kaum waren die ‚Zärtlichen Schwestern‘ gedruckt: so musste ich den schrecklichen Vorwurf hören, als ob ich diesen oder jenen wackern Mann in der Person des Magisters gemeynt hätte“ (III, 8).

¹ vgl. S. 23.

Die Rührung überwiegt ausserordentlich stark. Vor allem ist sie auf das zärtliche Verhältnis der beiden Schwestern konzentriert, doch können gelegentlich auch die Männer Träger der Rührung sein. Ueberhaupt fällt auf, wie weichherzig das „starke Geschlecht“ von Gellert oft dargestellt wird, eine Tatsache, die wohl auf die eigene empfindsame Natur des Dichters zurückzuführen ist. Besonders stark ist die Rührung an Lottchen hervorgehoben, so sehr nämlich, dass diese sogar auf den guten Ausgang ihrer Liebe Verzicht leisten muss. Immerhin erhält sie zur Belohnung ein Rittergut, und zudem die Versicherung der grossen Liebe Herrn Simons. Gellert mag diese Lösung (III, 103) vorgezogen haben, um Lottchen nicht, wie ursprünglich Lorch in der „Betschwester“¹, wankelmütig und flatterhaft erscheinen zu lassen.

Mit Julchen führt Gellert ein neues Motiv in die Lustspielliteratur ein, den Verzicht auf die Liebe zugunsten der Freiheit. Nach anfänglich eigenwilligem Egoismus kommt Julchen schliesslich zur Einsicht und verlobt sich mit Damis. Einmal mehr zeigt Gellert damit die Notwendigkeit, sich der Umgebung anzupassen, um nicht als Sonderling von den Mitmenschen beiseite geschoben zu werden.²

Cleon ist die einzige Vatergestalt in Gellerts Lustspielen. Ein etwas naiver, gutmütiger Alter, aber auf dem Boden der Wirklichkeit stehend, sind ihm seine Töchter über den Kopf gewachsen. Als guter Vater ist er gewillt, sein Letztes zu geben, um seine Kinder glücklich zu machen (III, 15). Auf ihre Erziehung³, die sie ihrer verstorbenen Mutter verdanken (III, 36), ist er besonders stolz, ebenso auf den guten Namen, den er ihnen nach seinem Tode hinterlassen kann.⁴

„Die kranke Frau“, welche ebenfalls 1747 in der ersten Lustspieldausgabe erschien, würdigt Gellert in seiner Vorrede keines Wortes. Die Entstehungszeit kann auf Grund einer im Stück enthaltenen Anspielung auf die Ode „An den Frühling“ (III, 343) festgelegt werden. Darnach ist dieses einaktige Nachspiel nicht vor dem 24. Mai 1747 entstanden⁵. Die Länge des Stücks (24 Szenen) steht in keinem Verhältnis zu seinem dürftigen Inhalt. Zudem wiederholt Gellert hier ein Motiv, das er schon in der gleichnamigen Fabel⁶ und im

¹ vgl. S. 24.

² vgl. dazu auch Holl, S. 163 sowie Haynel, S. 41.

³ Ueber Erziehung vgl. S. 43.

⁴ Hinweise zum Quellenmaterial der „Zärtlichen Schwestern“ vgl. bei Haynel, S. 37—46, bei Coym, S. 56—63.

Ueber Aufführungsdaten des Stücks vgl. Coym, S. 63.

⁵ vgl. darüber auch Haynel, S. 47 sowie Coym, S. 63.

⁶ vgl. S. 19, Anm. 2.

„Loos in der Lotterie“ bei Frau Orgon verwendet hat.

Aus Neid über ein neues Kleid der Frau Richardin stellt sich Frau Stephan krank. Ihr dämlicher, bis über die Ohren verliebter Mann wendet alles an, um sie zu retten. Neben dem Arzt ruft er auch einen Chiromantisten, Herrn Wahrmund, zu Hilfe, doch können beide nicht helfen. Herr Richard veranlasst nun Frau Stephan zum Einnehmen seines privaten „Lebenselixiers“, wovon der Scheinkranken nunmehr richtig übel wird. Philippine jedoch, Stephans Muhme, hat die wahren Hintergründe der Krankheit durchschaut und überredet Herrn Richard, das Kleid seiner Frau der Kranken zu überlassen. Sofort wird diese gesund und preist das Medikament des Herrn Richard, das, wie Philippine spöttisch bemerkt, in Tat und Wahrheit „in der Seidenfabrik „verfertigt“ wurde.

Im Gegensatz zum „Loos in der Lotterie“ wird hier das Motiv rein komisch ausgewertet. Das Sich-krankstellen hat den Zweck, den verliebten Mann zu übertölpeln, während Frau Orgon sich aus Rache krank stellt, um der Gastgeberin Unannehmlichkeiten zu bereiten (III, 237). „Die kranke Frau“ ist zudem eine Satire auf die stürmische Liebe, ganz nach dem Grundsatz: zärtlich liebend, nicht verliebt (III, 16).

Die Scheinkranke bringt die ganze Gesellschaft in Unordnung und grösste Aufregung. Zwei Frauen, Philippine und Henriette, sowie vier Männer, Herr Stephan, Herr Richard, der Doktor und Wahrmund bemühen sich um sie. Die Strafe für die Rücksichtslosigkeit der Heuchlerin wird komisch ausgewertet, indem Frau Stephan für kurze Zeit wirklich krank wird. Nicht ganz verständlich ist es für Gellert, dass er Frau Stephan zweimal, wenn auch nur zum Schein, mit dem Tod spielen lässt (III, 356ff, 370).

Der Chiromantist „Wahrmund“ ist Träger der Komik. Gellert ahmt hier ein einziges Mal die in der früheren Komödienproduktion häufige Gepflogenheit nach, einen Namen als Aushängeschild des Charakters zu verwenden. Er wertet dies aber komisch aus, indem Wahrmund zwar wahrsagt, sein Mund aber lügt¹.

Mit reichlich viel Ironie gewürzt, hat Lessing die Kritik dieses Stücks, das am 2. Juni 1767 im Hamburger Nationaltheater aufgeführt wurde, seinen „witzigen Bekanntinnen“ in den Mund gelegt^{2 3}.

¹ vgl. dazu Coym, S. 65.

² vgl. Lessing, Hamburische Dramaturgie, 22. Stück.

³ Quellen zur „Kranken Frau“ bei Haynel, S. 47/48, Coym, S. 63–66. Auf führungsdaten bei Coym, S. 66ff.

Gesamtcharakteristik

Ueber Gellerts Lustspiele gibt Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie folgendes Urteil ab: „Ohnstreitig ist unter allen unsern komischen Schriftstellern Herr Gellert derjenige, dessen Stücke das meiste ursprünglich Deutsche haben. Es sind wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist; jeder Zuschauer glaubt, einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus seiner eigenen Verwandtschaft darin zu erkennen“, und weiter unten fährt er fort: „...und in der Nachahmung haben sich unsere Virtuosen an eine allzu flache Manier gewöhnet. Sie machen sie (unsere Torheiten) ähnlich, aber nicht hervorspringend. Sie treffen; aber da sie ihren Gegenstand nicht vorteilhaft genug zu beleuchten gewusst, so mangelt dem Bilde die Rundung, das Körperliche; wir sehen immer nur eine Seite, an der wir uns bald satt gesehen und deren allzu schneidende Aussenlinien uns gleich an die Täuschung erinnern, wenn wir in Gedanken um übrigen Seiten herumgehen wollen“.¹

Gellerts Lustspiele sind gesehen, aber nicht erlebt. Die Vorgänge bleiben abstrakt, sind von Leben zu Wort geworden, ohne dass es Gellert gelingt, das Wort wieder lebendig werden zu lassen. Sicher werden wir Lessings Urteil gerecht, wenn wir annehmen, dass bei dem Ausdruck „Familiengemälde“ die Betonung auf dem zweiten Teil des Wortes liegt. Gellert vermag uns ein recht anschauliches Gemälde des bürgerlichen Lebens zu vermitteln, aber nicht das Leben selber. Die frische Brise der zügigen Handlung, die grosse Linie fehlt.

Die Charaktere wirken wie die Läufer des Schachspiels, sie ziehen nur schwarz oder weiss. Sie werden nur von einer Seite grell beleuchtet, während die andere im Dunkeln gelassen wird. Wir vermissen die natürliche Verteilung von Licht und Schatten. Gellert liebt es, durch krasse Gegensatzpaare zu wirken. Lasterhafte und lächerliche Personen werden den guten, tugendhaften gegenübergestellt. Neben diesen zwei Gruppen beleben ein paar mittlere Charaktere die Bühne, die weder übertrieben tugendhaft erscheinen, noch extrem schlecht sind. Die Figuren der ersten und zweiten Gruppe sind Verkörperungen von besonders auffälligen Eigenschaften, Typen ihres Charakters oder

¹ vgl. Lessings Werke, Leipzig, 5. Teil, Ham. Dram., S. 106, 07 (22. Stück).

Standes. Gellert bezeugt dies selbst mit den Worten: „Ein geiziger Orgon, eine eitle und verleumderische Clelia, ein unerträglicher und großsprecherischer Damon auf dem Theater, sind nichts, als der Geiz, die Verleumdung und Großsprecherey selbst“ (IV, 125). Coym macht darauf aufmerksam, dass sich diese Tendenz Gellerts auch im sprachlichen Ausdruck widerspiegle, indem oft Ausdrücke Verwendung finden wie: „die Grossmuth selbst“, „die Unschuld selbst“, „die Galanterie selbst“¹.

Solche Ausdrücke betreffen aber immer nur tugendhafte Charaktere, während man nie zu hören bekommt: „die Heuchelei selbst“ oder „der Geiz selbst“. Gellert greift nie persönlich an, sondern macht nur auf Laster und Mängel aufmerksam. Trotzdem gelingt es den schlechten Charakteren nicht, ihre Fehler abzulegen. Sie machen keine Entwicklung durch. Am Schluss des Stückes sind sie noch ebenso lächerlich oder lasterhaft wie am Anfang. Die Betschwester ist in der letzten Szene ihres Auftretens (III, 192ff) noch immer die gleiche Heuchlerin wie zu Beginn des Stücks, der verräterische Siegmund geht mit einem Fluch von der Bühne (III, 103), und der Magister kann sich nicht enthalten, in der Schlußszene seinen Eigendünkel ein letztes Mal zu kitzeln (III, 103). Ebenso wenig hat der Freigeist Simon, ganz im Gegensatz zu seinem Gesinnungsgenossen Adrast bei Lessing², seine Fehler eingesehen und Frau Orgon heuchelt bei ihrem letzten Abtreten von der Bühne nochmals recht tüchtig (III, 299). Keiner von Gellerts negativen Charakteren findet den Weg zur Gesellschaft zurück, indem er eine innere Wandlung, eine Läuterung durchmacht.

Sind bei den Charakteren der ersten Gruppe nur die Schattenseiten betont, so leuchten die der zweiten Gruppe in der grellen Sonne der Tugend. Allerdings sind diese Tugendvorbilder weniger detailliert gezeichnet. Die Tugend als solche muss wirken. Das Leitmotiv ist allgemeine Menschenliebe und Entsagung zugunsten des Nächsten. „Geben Sie nur Achtung, wie gelassen ich mich heute bey alle den Schwachheiten meiner Frau Schwägerin aufzuführen suchen werde. Das erfordert die Menschenliebe“, sagt Frau Damon zu Carolinchen (III, 238). Werden die äusseren Vorzüge nicht einzeln angeführt, so sind die tugendhaften Charaktere umso mehr verinnerlicht. Lottchen muss sich zur Entsagung durchringen³ und statt der Liebe mit einem Rittergut vorliebnehmen, und Lorchen entsagt ihrer Liebe zu Herrn

¹ vgl. Coym, S. 23.

² vgl. S. 61.

³ vgl. „Die zärtlichen Schwestern“, Szene 16–20, Akt III, III, 96–104.

Simon zugunsten Christianchens (III, 202). Die innerlich gefestigte Frau Damon weiss ihre Gefühle zu beherrschen und der rachsüchtigen Frau Orgon gegenüber die liebenswürdige Gastgeberin zu spielen (III, 238). Sie verzeiht ihr sogar, dass sie den Loshandel an Herrn Damon verraten hat (III, 297).

Von den mittleren Charakteren sind nur Julchen und Christianchen etwas ausführlicher gezeichnet, während die andern recht wenig zur Geltung kommen. Julchen ist wohl die beste Figur der Gellertschen Lustspiele, weshalb es sich rechtfertigt, etwas länger bei ihr zu verweilen. Obwohl sehr tugendhaft und manierlich, zeigt Julchen doch gelegentlich natürliche, menschlich verständliche Schwächen, die sie aber sofort zu unterdrücken versucht. Die gänzlich verschiedenen Reaktionen Lottchens und Julchens bei der Nachricht von der Erbschaft veranschaulichen aufs deutlichste den Unterschied zwischen den beiden Charaktertypen. Lottchens erste Worte über der Schwester vermeintliches Glück sind: „Wie freue ich mich!“ (III, 51) und die späteren, als sich die Nachricht als Irrtum erweist und sie selbst die Erbin wird: „O das ist ein trauriges Glück!“ (III, 77). Julchen hingegen reagiert so: „Wie? Ich bins nicht? Warum haben Sie mir denn eine falsche Freude gemacht? Das ist betrübt. Geht denn heute alles unglücklich?“ (III, 87), und weiter unten: „Meine Schwester ist es? Meine Schwester? Bald hätte ich sie beneidet; aber verwünscht sey diese Regung!“ (III, 87). Auch macht Julchens Liebe¹ eine recht nette, natürliche Entwicklung durch. Vom Standpunkt: „Die Freundschaft ist das frohe Vergnügen der Menschen, und die Liebe das traurige“ (III, 22) kommt sie ab und bekennt schliesslich, durch Eifersucht bezwungen: „Ja! Nunmehr weiss ichs gewiss, dass ich Sie (Damis) liebe“ (III, 76). Christianchen ist eine zweite Figur, auf welche Fehler und Vorzüge ungefähr gleichmässig verteilt sind. Anfänglich einfältig und schüchtern, entwickelt sie sich unter der Anleitung Lorchens so weit, dass Herr Simon sie schliesslich doch noch heiraten will².

¹ vgl. auch S. 35.

² vgl. auch S. 30.

Problematik und Ideengehalt

Obwohl ein Vertreter der Aufklärung, zeigt Gellert Regungen, die den Ansichten dieser Epoche widersprechen. Zwar predigt er immer wieder die Gedanken der Ordnung, der Vernunft, immer wieder weist er hin auf das allgemein Anerkannte, das objektiv Gültige. Sein Geist ist verbunden mit der literarischen Tradition, seine ganze Natur aber widersetzt sich dieser Bindung. An verschiedenen Stellen seiner Lustspiele wird dieser Kampf evident, ja, seine Komödien werden zur Arena eines erbitterten Ringens.

Gellert verwirft starke, unkontrollierbare Gefühle, wenn er in der „Kranken Frau“ den übertrieben verliebten Stephan an den Pranger stellt. Aus dem gleichen Grund lässt er Lottchen ihren Vater Cleon korrigieren, welcher sagt: „Ist's möglich? Hätte ich doch nicht geglaubt, dass du so verliebt wärest? Seine Tochter antwortet: „Zärtlich, wollen Sie sagen“ (III, 16). Carolinchen wünscht sich einen Mann, „der vernünftig und zärtlich ist“ und bei dem sie „das werden kann, was er ist“ (III, 244). Beim Versuch, Julchen von ihrer kleinen „Halsstarrigkeit“ abzubringen, schickt Gellert Vernunft und Gefühl gegeneinander in den Kampf. Der mit Vernunftgründen vorgehende Magister¹ kann Julchen nicht überzeugen, die Eifersucht aber, durch die Intrige Lottchens hervorgerufen, bringt Julchen zur „Vernunft“. Denn dahinaus läuft schliesslich Gellerts innerer Zwiespalt, auf einen Appell an die Vernunft durch das Gefühl.

Diese Erscheinung kommt auch zum Ausdruck in der Steigerung des rührenden Gehalts in Gellerts Komödien. Nimmt in der „Betschwester“ die Charakterkomik einen sehr grossen Raum ein, so verschiebt sich das Verhältnis schon etwas im „Loos“, um schliesslich in den „Zärtlichen Schwestern“ ein gewaltiges Uebergewicht der Rührung zu ergeben. Das Komische fristet hier ein kümmerliches Dasein, während alles auf das Rührende hin tendiert. Der Zweck ist aber derselbe geblieben, nur die Mittel sind verschieden. Immer noch ist es ein Aufruf an das Gute, an die Tugend, an das Allgemeingültige. Jetzt ruft und mahnt Gellert aber nicht mehr mit komischen Mitteln, sondern vorwiegend mit der Rührung. Er will das Innere treffen, die Seele

¹ vgl. „Zärtliche Schwestern“, Szene 9 und 10, Akt I, III, 28–34 sowie Szene 14 und 15 Akt II, III, 58–62.

des Menschen, und ihn dadurch zur Mitwirkung an einer vernünftigen Ordnung aufmuntern. Darin liegt Gellerts Bedeutung für das deutsche Lustspiel hauptsächlich, die Rührung auf ihren Höhepunkt gebracht und zum Wohl der Allgemeinheit eingesetzt zu haben.

Trotzdem vernachlässigt er die Komik nicht völlig, beschränkt sich aber im wesentlichen auf die Charakterkomik, die *Satire*. Gellert ist stark darin verwurzelt, ein weiteres Merkmal des grossen Einflusses der Fabeldichtung auf das Lustspiel¹. Seine *Satire* ist nicht grob, hanswursthaft, sondern fein und spassig, oft fast ungewollt wirkend. Da aber Gellert seine Werke sehr genau zu analysieren pflegt², wird man das scheinbar Unabsichtliche wohl seiner grossen Dialogkunst³ zugute halten müssen. Oft entdeckt man erst bei näherem Eingehen versteckte Anspielungen und satirische Bemerkungen, die dem Zuschauer wohl kaum auffallen. Schade, dass dadurch auf der Bühne viel Witz verloren geht! Gellert richtet seine *Satire* nicht gegen eine bestimmte Person, sondern gegen das Schlechte im allgemeinen⁴. Er erlaubt sich eine freie, kritische Betrachtung der Welt ohne Vorurteile gegenüber einem bestimmten Stand. Deshalb fühlt er sich auch berechtigt, seine immer nur gut gemeinte *Satire* gegen alle zu richten, die sie verdienen.

In dieser Haltung spiegelt sich Gellerts *Liberalität* wider, die keine neuen Lehren bringen, sondern nur auf charmante Weise zeigen will, was das Leben lebenswert macht. Der Geselligkeit, dem freundschaftlichen Zusammensein zuliebe, mahnt er zum Anstand und gegenseitigen Vertragen. Solange der Mensch sich nicht asozial benimmt und gegen die Grundregeln der Gesellschaft verstösst, lässt er ihm seine Freiheit und Selbständigkeit und ist weit davon entfernt sich ihm aufdrängen zu wollen.

In seiner Einstellung zum weiblichen Geschlecht schliesst er an Gottsched an⁵. Er wird nicht müde, sich mit allen Mitteln für die Frau einzusetzen, und wenn er gelegentlich mit feinem Spott oder selbst mit scharfer *Satire* auf ihre Schwächen hinweist, so geschieht dies nur in guter Absicht. In einem Briefe aus dem Jahre 1758 schreibt er: „...und ich habe auch in meinen Schriften Niemanden beleidigt, einige übereilte Stellen wider das Frauenzimmer ausgenommen; doch diese Stellen stehen in den Fabeln, und sind auch Fa-

¹ vgl. S. 19.

² man vgl. die Selbstkritik seiner Fabeln, I, 283ff.

³ S. 51.

⁴ vgl. dazu Gellerts „Vorrede“ zu den Lustspielen, III, 9.

⁵ vgl. S. 9.

beln" (VIII, 282) und Coym folgert daraus mit Recht: „In den Lustspielen, wo sie gleichfalls stehen, werden sie auch nicht mehr als ‚Fabeln‘ sein“¹. In der Tat scheint Gellert in den Lustspielen eher die Partei der Frau zu ergreifen, stellt er doch in allen Stücken eine seiner Tugend-Märtyrerinnen in den Vordergrund. Diese handeln immer sehr souverän und selbständig und tragen ein erfahrenes Wesen zur Schau, vor dem sogar die Männer Respekt haben. So äussert sich in der „Betschwester“ Ferdinand zu Simon: „Lorchen beschämt uns alle beide an Einsicht. Sie verdient Hochachtung und Gehorsam“ (III, 161). Selbst Vater Cleon gibt die Ueberlegenheit seiner Tochter Lottchen ohne weiteres zu: „Lottchen, was machst du? Ich bin alles zufrieden. Du hast ja mehr Einsicht als ich“ (III, 103)². Die Frauen sollen zwar gebildet, aber nicht gelehrt sein und vor allem kein Scheinwissen, sondern wahre Herzensbildung an den Tag legen. Darüber orientiert uns ein Gespräch Cleons mit seiner jüngeren Tochter Julchen. „Vielleicht sucht er (Damis) die Gelehrsamkeit bey einem Frauenzimmer und nicht ein Rittergut“, sagt Julchen, worauf Cleon entgegnet: „Du redest artig. Da werden die Töchter studieren können, wie die Söhne. Du kannst ja auf der Laute spielen. Du kannst schön singen. Du kannst dein bisschen Französisch. Du schreibst einen feinen Brief und eine gute Hand. Du kannst gut tanzen, verstehst die Wirtschaft, und siehst ganz fein aus; bist ehrlicher Geburt, gesittet und fromm, und nunmehr auch ziemlich reich. Was will ein Mann mehr haben?“ (III, 69ff). Immer wieder macht sich das Bestreben der Frau bemerkbar, sich dem Mann ebenbürtig zu erweisen, sich an seine Seite zu stellen, um von der Gesellschaft ebenfalls als vollgültig anerkannt zu werden. Das Motiv der Heranbildung einer noch nicht gesellschaftsfähigen Frau durch eine innerlich gereifte wird in allen Stücken wiederholt. Immer ist es Gellerts Frauenideal, dem diese wichtige Aufgabe übertragen wird. In der „Betschwester“ nimmt sich Lorchen ihrer Freundin Christianchen an, im „Loos“ ist Frau Damon die Erzieherin Carolinchens, in den „Zärtlichen Schwestern“ geht Lottchen mit dem guten Beispiel voran und in der „Kranken Frau“ ist Philippine die Lehrerin und die etwas leichtsinnige Henriette der Zögling.

Der Erziehung des männlichen Geschlechts wendet Gellert weniger Aufmerksamkeit zu. Zwar haben sowohl Herr Simon (Betschwester) als auch Herr Damis eine Art Mentor neben sich, er-

¹ vgl. a.a.O. S. 13.

² vgl. auch S. 35.

sterer seinen Brautwerber und Vertrauten Ferdinand, letzterer seinen Vormund Simon. Beide aber, Damis und Simon, sind selbständig genug, um aus eigenem Willen Entscheidungen zu treffen und bewegen sich freier und unabhängiger als die entsprechenden weiblichen Figuren.

Die Frage der Kindererziehung kommt in den Lustspielen öfters zur Sprache. Vor allem betont Gellert die Notwendigkeit, das Kind ausserhalb des Hauses, in der Gesellschaft, zu erziehen, worauf auch Haynel hinweist¹. In seinem Musterbrief No. 21 (IV, 115) schreibt Gellert: „Es ist nicht genug, zu lernen, wir müssen auch beyzeiten mit der Welt bekannt werden; ... ich will nur sagen, dass es sowohl für den Verstand eines jungen Menschen, als für sein Herz und für seine Sitten vorteilhaft ist, wenn er an einem fremden Orte erzogen wird“ (IV, 115/16). Wichtig ist immerhin auch das Vorbild der Eltern. Cleon als guter, tugendhafter Vater hat gut erzogene Kinder, die Richardin hingegen hat Christianchen falsch erzogen, wobei es nicht am guten Willen des Kindes gefehlt hat. „Ich möchte recht gern etwas wissen, wenn nur meine Mama nicht so streng wäre, und mich stets mit dem Nähen und Singen plagte“ (III, 169), klagt Christianchen. Der Grund seiner mangelhaften Bildung liegt darin, dass es nicht mit der Umgebung verkehren darf. „Ich komme ja nirgends hin. Ich darf ja mit keinem Menschen reden, weil es meine Mama nicht haben will“, sagt es zu Lorchen, und dieses bestätigt alles mit den Worten: „Es fehlet Ihnen nichts, als die Welt. Ein vernünftiger Umgang und ein gutes Buch werden Sie in kurzem so weit bringen, dass ich von Ihnen lernen muss“ (III, 169).

Die Ehe ist für Gellert ein äusserst wichtiges Problem². Er nimmt eindeutig Stellung gegen den Ehezwang, wie er noch in den Komödien der Frau Gottsched zum Ausdruck gebracht wird. „Aus Gehorsam gegen die Aeltern wird man oft einer ungleichen Ehe aufgeopfert“ (III, 263). Gellerts Ansichten über die Ehe, als einer sehr bedeutungsvollen gesellschaftlichen Institution, sind überhaupt recht fortschrittlich und liberal. „Die Ehe ist das wichtigste Geschäft in der Welt, von dem mehr Vergnügen und Quaal abhängt, als dass man das erste der Mode und dem Reichthume aufopfern sollte, um sich das andere recht förmlich dadurch zu erkaufen“, entgegnet Carolinchen auf die Zumutungen Herr Damons, den reichen Stutzer Simon zu heiraten (III, 244). Cleon will Julchen zur Heirat bewegen mit

¹ vgl. a.a.O. S. 54.

² vgl. dazu auch Haynel, S. 52ff.

dem Argument, dass er „nicht ruhig sterben würde“, wenn er „sie nicht bei seinem Leben versorgt wüsste“ (III, 14). Doch Lottchen widerspricht ihm mit den Worten: „Nein, lieber Papa, solche Bewegungsgründe zur Ehe sind wohl nicht viel besser, als die Zwangsmittel“ (III, 14). Während der Magister mit Vernunftsgründen operiert, um Julchen von der Notwendigkeit der Ehe zu überzeugen, will diese warten, bis sie „die Liebe durch ihren Reiz bezaubern wird“ (III, 31). Auch Cleon kommt schliesslich zu dieser Ansicht, wenn er zu Julchen sagt: „Ich lasse dir ja deine Freiheit. Du sollst ja aus freyem Willen lieben, gar nicht gezwungen“ (III, 42). Während bei Gottsched eine Ehe noch aus Vernunftsgründen geschlossen werden konnte, kommt bei Gellert auch das Gefühl zu seinem Recht. So lässt er in der „Betschwester“ Ferdinand zu Simon sagen: „Ihr Herz und Ihr Verstand müssen in der Liebe Ihre besten Rathgeber seyn. Gedenken Sie mit Ihrer Braut eine zufriedene Ehe zu führen: so lassen Sie jetzt die Mitgabe fahren, und geben Sie ihr Wort von sich. Die Seele der Ehe ist die Gleichheit der Gemüther. Glauben Sie nun, dass Ihre Christiane Ihnen an der Gemüthsart nicht gleicht: so machen Sie sich ja nicht zum Märtyrer von ein paar schönen Augen“ (III, 157).

Ein Bild der sozialen Verhältnisse der damaligen Zeit vermittelt die Auseinandersetzung mit der Geldfrage. Das Geld spielt für den anspruchslosen Gellert eine erstaunlich grosse Rolle. Seine persönliche Einstellung zu diesem Problem mag etwa der Ausspruch Lorchens gegenüber Simon, der ihr fünftausend Taler anbietet, dokumentieren: „Geben Sie mir nur so viel, als man braucht, wenn man nicht gehorchen, und nicht befehlen will“ (III, 162). Aber der aufstrebende Mittelstand scheint mit anderer Elle zu messen. Eine Liebe mag noch so zärtlich sein, ohne einen tüchtigen Haufen Geld wird aus der Heirat nichts. In der „Betschwester“ wird um eine Mitgift von zehntausend Talern gestritten, die die geizige Richardin auf fünftausend herabzudrücken versteht (III, 153 und 194). Im „Loos in der Lotterie“ kann die Ehe erst zustande kommen, nachdem Carolinchen in den Besitz des Loses gelangt ist. „Sie hätten soviel gewonnen? Und alle unsere Sorge wäre durch diese Schickung gehoben“, frohlockt Anton, Carolinchens Liebhaber (III, 304). Lottchens Liebe geht zwar in Brüche, aber die unglücklich Liebende wird getröstet durch die Erbschaft eines Rittergutes im Werte von über fünfzigtausend Talern (III, 51). Deutlich spiegelt sich hierin das Emporstreben des Bürgertums, und dessen Tendenz nach sozialer, insbesondere finanzieller Besserstellung wieder. Nicht zuletzt geschieht dies auf Kosten des Adels,

was durch die Erbschaft eines adeligen Stammsitzes durch eine Bürgerfamilie bezeugt wird. Dass Gellert in seinen Lustspielen diese Emanzipation des Bürgertums mit moralisch nicht ganz einwandfreien Mitteln unterstützt, hat ihm einige kritische Bemerkungen eingetragen. So missbilligt Coym Carolinchens Losgewinn mit den Worten: „Erinnert man sich, wie damals das Glücksspiel zur Ausbeutung der Unterthanen missbraucht wurde, so ist es immerhin eine bedenkliche Moral, dass hier die Vorsehung in die Lotterie geht, um ausharrende Tugend mit gewonnenem Gelde abzufinden“¹. Auch Haynel verweist darauf, indem er zum gleichen Punkt bemerkt: „Aehnelt diese Moral nicht der der Betschwester: für alle Frömmigkeit wird Gott belohnen und darum ist man fromm“?² Solche Kritiken sind sicher nicht ganz unberechtigt und verdienen umso mehr Beachtung, als Gellert seine Stücke ja als moralische Vorbilder auf der Bühne wirken lassen will³.

Ein demokratischer Zug, und vor allem wieder seine Toleranz und Liberalität, zeigt sich in Gellerts Verhältnis zum Bedientenstand⁴. In einer früheren Fassung des „Looses in der Lotterie“ gibt er ein abschreckendes Beispiel der Behandlung der Dienstboten⁵. Davon ist im vorliegenden Text nur noch eine Darstellung der Frau Damon übriggeblieben, die uns folgendes Bild über das Leben einer Bedienten im Hause Orgon vermittelt: „Bey der Frau Orgon ist eine Bediente nicht allein eine Maschine, die von früh bis in die Nacht, ohne zu ruhen, sich bewegen muss. Nein, sie hat noch mehr zu ertragen. Sie ist das Werkzeug, an dem sie alle den Gift auslässt, den ihr Stolz, ihr Neid, ihr Geiz und ihre übrigen fruchtbaren Neigungen den Tag über hervorbringen“ (III, 238).

Abschreckend soll auch die rücksichtslose Behandlung Lorchens durch die Richardin wirken (III, 181ff). Gellert verlangt ein mehr freundschaftliches Verhältnis von Herr und Diener im Sinne eines Bedienten-Vertrauten⁶. Parallel zur sozialen Entwicklung der Bürgerkreise geht seine Forderung nach Besserstellung der unteren Bevölke-

¹ vgl. a.a.O., S. 50.

² vgl. a.a.O., S. 55.

³ vgl. S. 19.

⁴ vgl. darüber auch Haynel, S. 54ff.

⁵ vgl. Haynel, S. 85.

⁶ vgl. dazu S. 42 „Erziehung des männlichen Geschlechts“ sowie das Personenverzeichnis zur „Betschwester“, wo Lorchchen als „weitläufige Befreundinn“ Christianchens bezeichnet wird (III, 138).

rungsschichten, indem er auch den Dienstboten als Glied der menschlichen Gemeinschaft anerkennt und würdigt¹.

Technische Fragen

In der szenischen Technik kommt erneut zum Ausdruck wie wenig Geschick Gellert zum Bühnendichter hat². Er hält sich weitgehend an die damals geltenden, auf Gottsched zurückführenden Regeln. Zwei der drei Einheiten beobachtet er streng, die des Ortes und der Zeit, während er in der Einheit der Handlung bedeutend larger ist. In der „Betschwester“ wird auf das Innehalten der Ortseinheit ausdrücklich hingewiesen. Lorchén schickt am Ende des ersten Aktes Herrn Simon in die Betstube der Richardin. Dennoch findet in der ersten Szene des zweiten Aufzugs das Gespräch zwischen den beiden Personen am alten Orte statt und die Betschwester (oder vielmehr Gellert) bringt die Ausrede: „Nehmen Sie es mir nicht übel, dass ich Sie nicht in meine Betstube geführt habe; es sieht nicht gar zu ordentlich darinne aus“ (III, 162). In der „Kranken Frau“ verschreibt der Doktor der Frau Stephan, sich „aus einem Zimmer in das andere zu bewegen“ (III, 356), eine andere Ausflucht Gellerts, um die Einheit des Ortes zu bewahren. Aus diesem strikten Innehalten der Regel resultieren eine ganze Menge schlecht motivierter Szenenwechsel, indem eine Person, die auf der Bühne nicht gerade gebraucht wird, unter einem fadenscheinigen Vorwand weggeht³. Ebenso ungeschickt wirkt sich Gellerts unbedingtes Festhalten an der Einheit der Zeit aus. Es führt zu einer sprunghaften Entwicklung der Charaktere, sodass Coym mit Recht sagen kann: „Er entwickelt sie nicht, er bricht sie“⁴. Christianchens Wandlung, für die sie seit der Ankunft Lorchéns genügend Zeit gehabt hätte, muss in der unwahrscheinlich kurzen Zeit von wenigen Stunden vor sich gehen. Der plötzliche Wechsel seiner Gefühle lässt Herr Simon (Betschwester) recht flatterhaft und unstet erscheinen, sodass er geradezu unsympathisch wirkt. Ebenso plötzlich ist die Veränderung von Herr Damis, der von einer Stunde auf die andere seine Liebe in Freund-

¹ Ueber die Auswirkungen dieser sozialen Entwicklung und ihren Einfluss auf Form und Technik des Lustspiels vgl. S. 48.

² vgl. dazu auch S. 32.

³ Ueber Szenenwechsel vgl. auch Haynel, S. 60ff.

⁴ vgl. a.a.O., S. 24.

schaft verwandeln muss, obwohl dies nach Lottchens Plan nur „nach und nach“ geschehen sollte (III, 20). In bezug auf das Einhalten der Einheit der Handlung gestattet sich Gellert mehr Freiheit. Hierin ist ein erstes Anzeichen des Loslösens von der Theorie Gottscheds erkennbar. Seine Komödien sind „wohlthuend aufgelockert“, da er sich nicht immer ängstlich auf den Titel bezieht. Gegenüber der Gottschedschen Strenge in dieser Beziehung ist dies sicher ein bedeutender Fortschritt und stellt auch in technischer Hinsicht Gellerts Liberalität unter Beweis. Es fragt sich aber, wie weit dies seiner kompositorischen Einsicht entspringt, und wieviel davon auf das Konto der Füllung von Akten und Szenen zu buchen ist. Keines von Gellerts Stücken birgt genügend Problematik in sich, um bei straffer Handlungsführung drei, beziehungsweise fünf Akte auszufüllen. Besonders evident wird dies beim „Loos in der Lotterij“, wo die an sich schon problemlose Wanderung des Loses mit einer mageren Heiratsgeschichte verbunden ist. Ohne die Einbeziehung von zum Teil recht interessanten Nebenproblemen hätte Gellert dieses Stück auf keinen Fall auf fünf Akte ausdehnen können.

Dadurch und durch seine Vorliebe, in vielen Details die Charakteristik seiner Personen zusammenzutragen, verliert die Handlung oft sehr an Spannung und Bewegung. Gellert sucht diese daher mit verschiedenen künstlichen Mitteln zu erhöhen, zum Beispiel durch vorbereitende Sätze wie: „Es wird gewiss wieder etwas geben“ (III, 147), „Es muss etwas wichtiges seyn“ (III, 57), „Da kömmt die Frau Muhme. Sieht sie doch so freundlich aus, als wenn sie zehn Thaler in der Lotterie gewonnen hätte“ (III, 191), „Wir wollen es nach dem schon machen“ (III, 200). In den „Zärtlichen Schwestern“ wird die Auflösung der Verwicklung durch den Zuspruch und die Ermahnungen der nicht direkt beteiligten Personen und durch erneute Beteuerungen des ungetreuen Liebhabers um sechs Szenen hinausgezogen. Einige Spannung, allerdings erst am Schluss, wird im „Loos“ dadurch erzeugt, dass Carolinchen das Los hinter der Szene von Frau Orgon erhält und Frau Damon und die Zuschauer damit überrascht (III, 296). Als eines der wenigen situationskomischen Motive bringt überdies eine Personenverwechslung etwas Spannung auf die Bühne, was Gellert recht geschickt auszuwerten versteht, indem er Herr Damon des Betrunkenseins verdächtigt und ihn zugleich die Entwendung des Loses verraten lässt (III, 288).

Sehr schade ist es, dass einige andere Episoden, die Leben und Spannung hervorgebracht hätten, sich hinter der Szene abspielen. Be-

sonders die „Betschwester“ hätte bedeutend kurzweiliger gestaltet werden können, wenn die Bettlerszene (III, 145), die Episode mit der Priesterswitwe (III, 148), die Begegnungen Simons mit dem scheuen Christianchen (III, 156 und 179), das Zerschneiden der Tasse und Simons Fluchen (III, 170) dem Zuschauer gezeigt worden wären. Aber Gellert vermeidet allzu grosse Erregung auf der Bühne nach Möglichkeit¹, da er nicht mit äusserem Effekt, sondern mit feinem Spott und leiser Rührung wirken will. Kein Wunder daher, dass seine Komödien, bei diesem bewussten Verzicht auf herzhaftes Handeln, stellenweise fade und trocken sind.

Einen weiteren Fortschritt im Technischen bedeutet es, dass Gellert die Handlungsführung aus den Händen der Bedienten nimmt. Mit dem Rückgang der Bedeutung des komischen Elements auf Gellerts Bühne und der sozialen Entwicklung des dienenden Standes² verschwindet das altgewohnte Bild des listigen, schnurrigen, derben Dieners. Seine Rolle als Spassmacher steht mit seiner besseren Stellung in der Gesellschaft nicht mehr im Einklang. Zweimal nur tritt ein Bedienter in Gellerts Lustspielen auf. In den „Zärtlichen Schwestern“ muss er einen Brief abliefern, wobei er ein paar Worte redet (III, 80). Der Diener in der „Kranken Frau“ muss, Herrn Richard begleitend, das „wundertätige“ Kleid tragen, und wird dann, ohne eine Silbe gesprochen zu haben, mit einem Auftrag von der Bühne geschickt (III, 371). Ist noch bei Krüger der Bediente, als verkleideter Abkömmling des Harlekin, der Träger der Handlung³, so überlässt Gellert die Führung derselben einer Hauptfigur des Stücks, wodurch das Geschehen auf eine mehr psychologische Grundlage gestellt wird^{4 5}.

¹ vgl. dazu auch Coym, S. 22.

² vgl. auch S. 45.

³ vgl. dazu S. 15.

⁴ vgl. auch S. 31.

⁵ Ueber Aktschlüsse und Verknüpfung der Szenen vgl. Haynel, S. 59ff, Coym, S. 20ff.

Sprachliches

Gellert, der „Hofmeister des deutschen Geschmacks“, erkannte die platte Nichtigkeit der damaligen Sprache, von der Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ schreibt: „Bei diesem Umgange wurde ich durch Gespräche, durch Beispiele und durch eigenes Nachdenken gewahr, dass der erste Schritt, um aus der wässerigen, weitschweifigen, nullen Epoche sich herauszuretten, nur durch Bestimmtheit, Präzision und Kürze getan werden könne. Bei dem bisherigen Stil konnte man das Gemeine nicht vom Besseren unterscheiden, weil alles untereinander ins Flache gezogen wurde“¹. Wie über das Lustspiel, so besitzen wir auch über sprachliche Probleme einen Aufsatz aus Gellerts Feder, die „Briefe nebst einer Abhandlung über den guten Geschmack in Briefen“ (IV, 6—192). In dieser ausdrücklich an die Jugend gerichteten Schrift² betont Gellert den engen Zusammenhang von gesprochener und geschriebener Sprache. „Das erste, was uns bey einem Briefe einfällt, ist dieses, dass er die Stelle eines Gespräches vertritt. Dieser Begriff ist vielleicht der sicherste. Ein Brief ist kein ordentliches Gespräch; es wird also in einem Briefe nicht alles erlaubt seyn, was im Umgange erlaubt ist. Aber er vertritt doch die Stelle einer mündlichen Rede, und deswegen muss er sich der Art zu denken und zu reden, die in Gesprächen herrscht, mehr nähern als einer sorgfältigen und geputzten Schreibart. Er ist eine freye Nachahmung des guten Gesprächs“³. Wichtig ist dabei die Forderung, den Stil der Sprache des gemeinen Lebens anzupassen, ohne aber deren Plattheiten und Derbheiten mitzumachen. Gemeines, Grobes, Alltägliches muss vermieden werden (IV, 15ff). Auf die Wortwahl legt Gellert daher besonderes Gewicht und verlangt grösste Berücksichtigung der gesellschaftlichen Rede: „Dem ungeachtet bleibt es dabey, dass der Scribent seine Worte aus der gesellschaftlichen Rede entlehnt“ (IV, 16). Der Gefahr, gekünstelt und unnatürlich zu schreiben, will er dadurch begegnen, dass er Sprache und Inhalt ins Gleichgewicht zu bringen versucht: „Wer weiss nicht, dass die Schreibart von den Sachen abhängt, und dass sie nur

¹ Goethes Werke, Sophienausgabe, Weimar 1889, Bd. 27, S. 88.

² vgl. IV, 7, 12, 81, 82.

³ vgl. IV, 14.

insoweit schön ist, als sie sich zu den Dingen schickt, welche sie vorträgt" (IV, 18). Viel Gewicht legt er darauf, witzig zu schreiben. So macht er in der Vorrede zu den Lustspielen seiner Enttäuschung über die schlechte Kritik der Regensburger gelehrten Zeitung mit folgenden Worten Luft: „Man spreche mir den Witz ab. Es ist mir gar nicht lieb, ich wollte tausendmal lieber gefallen" (III, 6). Der Witz soll aber nicht in Prahlerei ausarten, sondern allein der Sache und dem Vergnügen dienlich sein (IV, 71). Gellert ist allgemein bestrebt, die Sprache möglichst lebhaft und kurzweilig zu gestalten. Er will die Phantasie anregen (IV, 30) und so erzählen, „dass man die Sache nicht allein versteht, sondern dass man glaubt, sie selbst zu sehen ... Dieses geschieht durch die kleinen Gemäldel, die man im Erzählen von den Umständen, oder Personen entwirft, insonderheit wenn man die Personen zuweilen selbst reden lässt, und uns dadurch ihren Charakter bekannt macht" (IV, 68).

Ueber all diesen Programm-Punkten steht als oberstes Gesetz die Forderung nach Deutlichkeit und Kürze. Gellert verlangt eine Sprache, die in wenigen Worten viel sagt (IV, 31) und bestätigt dies mit den Worten: „Aus diesem Grunde entstehen die Haupttugenden der Erzählung, die Deutlichkeit und Kürze (IV, 68).

Gellerts Erkenntnis des engen Zusammenhangs zwischen gesprochener und geschriebener Sprache¹ lässt uns vermuten, dass die Lustspiele von den im Briefsteller niedergelegten Sprachregeln weitgehend beeinflusst wurden. Die folgenden Untersuchungen sollen zeigen ob und wie weit dies der Fall ist. An dieser Stelle ist auf das Werk Coymys hinzuweisen, der die Gellertsche Sprache einer eingehenden Analyse unterzogen hat², die sich zum Teil auch mit den Haynelschen Ergebnissen deckt³.

Die Lustspiele sind in einer Sprache geschrieben, die, frei von groben und profanen Ausdrücken, dem Sprachgebrauch des gehobenen Bürgerstandes angeglichen ist. Ein leichter Einschlag der sächsischen Mundart ist darin unverkennbar, worauf Haynel in einer speziellen Untersuchung hinweist⁴. Einige anzügliche Redewendungen werden in den Neudrucken zum Teil gemildert, teilweise gänzlich ausgemerzt. Zweideutige Anspielungen kommen zwar ganz vereinzelt noch vor, sind jedoch immer wohl überlegt. Entweder finden wir sie im intimen Gespräch eines

¹ vgl. S. 49 und IV, 14.

² vgl. a.a.O., S. 67—91.

³ vgl. a.a.O., S. 62—69 und 80—87.

⁴ vgl. a.a.O., S. 67.

Ehepaars (III, 224)¹ oder, wie im Munde des Stutzers Simon, als abschreckendes Beispiel (III, 257). Die Anspielung in der „Kranken Frau“ (III, 346) ist ebenfalls durch ein paar Worte gemildert².

Die folgende Zusammenstellung bezieht sich, soweit dies feststellbar war, nur auf textliche Abweichungen, die auf Gellerts Tendenz nach Reinigung der Sprache von groben Ausdrücken zurückgehen. Nicht berücksichtigt sind Milderungen des Textes, welche der Verfasser auf Grund der Anschuldigungen der Regensburger gelehrten Zeitung³ vorgenommen hat, also biblische Redewendungen und dgl.⁴. Gellert hat folgende Stellen geändert⁵:

III, 19: „Freude“ statt „Wollust“, III, 44: „Erkenntlichkeit“ statt „Wollust“, III, 79: „Vergnügen“ statt „Wollust“, III, 84: ganzer Satz mit „Wollust“ weggelassen, III, 65: „verabscheuen“ statt „verfluchen“, III, 83: „verdammter“ statt „verfluchter“ (nach heutigem Sprachgebrauch allerdings keine Milderung), III, 103: „verwünscht“ statt „verflucht“, III, 171: zweimal ein ganzer Satz mit „Teufel“ weggelassen⁶.

Im Dialog wird die erzieherische Tendenz der Gellertschen Sprache noch deutlicher sichtbar. Coym weist auf das „feierliche Ceremoniell“ der Rede hin und stellt es als „Ausfluss der damaligen Höflichkeitmethode“ dar⁷. Es liegt im Charakter der Hauptperson, dass in der „Betschwester“ der Dialog nicht immer sehr höflich und zuvorkommend ist. Die Richardin hebt sich durch ihre barsche, rücksichtslose Sprache deutlich von ihrer Umgebung ab. Man vergleiche dazu die 7. Szene des I. Aufzuges, wo Herr Simon sich der zukünftigen Schwiegermutter mit den höflichen Worten vorstellt:

„Madame, Sie haben befohlen, dass ich Ihnen diesen Nachmittag aufwarten, und Dero Entschluss —“

Die Richardin fällt ihm ins Wort:

„Mit der Madame verschonen Sie mich. Solche weltliche Titel kann ich nicht leiden“ (III, 155).

Ebenso ungehobelt benimmt sie sich gegenüber einem grosszügigen Angebot Simons in der 1. Szene des II. Aktes:

¹ vgl. Haynel, S. 84.

² vgl. auch Haynel, S. 87.

³ vgl. dazu Gellerts Vorrede zu den Lustspielen, III, 6.

⁴ Aenderungen biblischer Redewendungen vgl. Haynel, S. 80ff.

⁵ Die Aenderungen beziehen sich auf die Ausgabe von 1747, vgl. dazu III, Vorrede des Herausgebers, S. IV.

⁶ Weitere Aenderungen zu den einzelnen Werken Haynel, S. 80ff.

⁷ vgl. a.a.O., S. 74.

Simon: „Die Frau Schwiegermutter (erlauben Sie, dass ich mich nunmehr dieses Wortes bedienen darf,) können doch allemal Ihre Zuflucht zu mir nehmen, wenn Ihnen etwas mangeln sollte”.

Anstelle einer Dankesbezeugung entgegnet die

Richardin: „Je nun kömmt Zeit, kömmt Rat. Die Frömmigkeit lässt niemanden leicht darben (III, 163).

Die Diskussion mit der Betschwester beim Zerschneiden der Tasse schildert Simon recht lebhaft (III, 171), wobei zu erkennen ist, dass er sich trotz ihrer Anwürfe korrekt und höflich benommen hat. Die Dialoge aller Personen ausser der Betschwester zeigen ebenfalls diese Tendenz:

Simon (zu Christianchen): „Also erlauben Sie mir, dass ich mein Wort zurückziehen darf.”

Christianchen: „Ja. Werden Sie nur nicht ungehalten auf mich. Ich habe alle Hochachtung für Sie.”

Simon. „Auch ich, liebstes Christianchen, werde Sie ewig hochschätzen, und Ihnen einen viel würdigeren Mann wünschen, als ich bin” (III, 174).

Am Schluss des Stückes bittet Lorch um die Gunst, Herrn Simon zu Christianchen führen zu dürfen mit den Worten:

„Erlauben Sie mir das Vergnügen, dass ich Sie zu Ihrer Braut führen darf. Das gute Kind wird recht erschrecken” (III, 204).

Ebenso in den andern Lustspielen. Ein Empfang geht unter Anwendung ausgesuchter Höflichkeitsformeln vor sich.

Frau Orgon: „Weil Sie es so befohlen haben, Frau Schwester, so stelle ich mich ein. Aber meine erste Bitte ist, dass Sie sich unsertwegen nicht die geringste Ungelegenheit machen”.

Frau Damon: „Befürchten Sie nichts, liebe Frau Schwester” (III, 211),

und ebenso

Herr Damon: „Ich bin von Herzen erfreut, wertheste Frau Schwägerinn, Sie heute bey mir zu sehen. Nur bitte ich Sie, dass Sie mit einer schlechten Bewirthung vorlieb nehmen, und sichs bey uns gefallen lassen wollen”.

Frau Orgon: „Mir ist es das grösste Vergnügen, dass ich die Ehre haben soll, diesen Nachmittag bey Ihnen zuzubringen.” (III, 215).

Auch sonst wird im Umgang mit dem Gesprächspartner grösste Zuvorkommenheit gezeigt. Hier einige Beispiele:

Frau Damon: „Wenn ich Ihnen einen Gefallen damit erzeige, so will ich sie gleich holen, wenn Sie etliche Augenblicke allein bleiben wollen“ (III, 221).

Herr Damon: „Wertheſte Frau Schwägerinn, ich möchte Ihnen gern etwas in meinem Garten zeigen. Wollen Sie ſich nicht herausbemühen?“ (III, 236).

Julchen: „... Sie ſind ja meiner Schweſter gewogen; und alſo wird es Ihnen nicht ſauer ankommen, mir Ihre Gewogenheit in eben dem Grade zu ſchenken“.

Damiſ: „Ja, ich verſichere Sie, daß ich Lottchen allen Schönen vorziehen würde, wenn ich Julchen nicht konnte“.

Julchen: „... Ich ſehe, die Gefahr, mich hochmütig zu machen, iſt zu wenig, Sie von einer Schmeicheley abzuschrecken“ (III, 43).

Simon (Zärtliche Schweſtern): „Ich bitte Sie um Vergebung. Mamsell, daß ich unangemeldet hereintrete. Das Vergnügen macht mich unhöflich. Sind Sie die liebenswürdige Braut meines Herrn Mündels“?

Lottchen: „Und wenn ich nun ſeine Braut wäre, was —“

Simon: „So habe ich die Ehre, Ihnen zu ſagen, daß ...“ (III, 50).

Cleon: „Mein wertheſter Herr, ich habe Sie mit dem Herrn Siegmund ſchon im Garten geſucht ... Ich erfreue mich über die Ehre Ihrer Gegenwart. Ich erfreue mich recht von Herzen“.

Simon: „Und ich erfreue mich, Sie wohl zu ſehen, und heute einen Zeugen von Ihren Vergnügen abzugeben“ (III, 52).

Hinter dieſen gepflegten, oft etwas übertrieben höflichen Redewendungen¹ iſt ſicher mehr zu ſuchen als der bloß zufällige Niederschlag einer Modeströmung. Gellert will auch durch ſeine Sprache belehrend auf den Zuſchauer einwirken, will durch wohlgeſetzte Worte und Wendungen zeigen, was der geſellſchaftsfähige Menſch ſagen, und wie er ſich benehmen ſoll. In einer kleinen Episode zwiſchen Julchen und ihrem Liebhaber Damiſ weiſt der Dichter deutlich darauf hin. Sich von Julchen verabschiedend ſagt

Damiſ: „Ich habe die Ehre, mich Ihnen zu empfehlen“.

Julchen: „Ich habe die Ehre, mich Ihnen zu empfehlen. Das iſt ja eine rechte Hofſprache“.

Damiſ: „Es iſt die Sprache der Ehrerbietung“ (III, 25).

Wenn man dies mit den oben² angeführten Beiſpielen vergleicht, ſo

¹ vgl. dazu III, 38, wo Gellert die allzu ſalbungsvolle Rede etwas abſchwächt.

² vgl. S. 52ff.

erkennt man sogleich, dass alle diese Redewendungen der Hofsprache entstammen oder zum mindesten Sprachgut der gebildeten Kreise sind. Gellerts Bestreben ist es, sie nunmehr auch dem emporstrebenden Bürgerstand zu vermitteln.

Inhalt und Sprache in ein natürliches Verhältnis zu bringen, ist immer wieder Gellerts Bemühen und Sorge. „Der Hauptbegriff von dem Natürlichen ist, dass sich die Vorstellungen genau zur Sache, und die Worte genau zu den Vorstellungen schicken müssen“ (IV, 29). Liebeszenen sind sprachlich recht geschickt dargestellt. Die Liebhaber pflegen pathetisch zu werden, wenn sie werben. Aus der Anrede des gewöhnlichen Gesprächs „liebstes Lorchchen“ macht Simon im entscheidenden Moment eine „liebenswürdige Eleonore“ (III, 172). Damis nennt bei seinen Liebesbeteuerungen die Geliebte wiederholt „meine Juliane“ (III, 47ff und 76), sodass Julchen schliesslich erstaunt fragt: „Meine Juliane! So haben Sie mich ja sonst nicht geheissen? Sie vergessen sich“ (III, 47). Peinliche Situationen sind durch stockendes Reden (III, 42, 43, 47, 62ff etc.) und Mithelfen des Dialogpartners (III, 155ff, 174ff) gekennzeichnet. In der Erregung¹ fällt man dem Partner ins Wort oder unterbricht sich selbst und springt auf einen andern Gedanken über². Frau Stephan simuliert ihre Krankheit recht gut, spricht abgehackt und streut allgemeine Sentenzen und Wehrufe in ihre Klage³.

Gellert wendet seine ganze Kunst auf, den Dialog witzig und geistreich zu gestalten. Vor allem sind die lächerlichen Figuren immer wieder Zielscheibe seines Spottes. Im Wortgefecht finden wir sie gewöhnlich auf der Seite der Verlierer. Selbst der „gelehrte Magister“ zieht in den zwei Szenen, in denen er Julchen bekehren will, den kürzern⁴ und wird anschliessend selbst vom naiv-gutmütigen Cleon gehänselt (III, 32ff). Carolinchen springt mit dem Freigeist Simon sehr ironisch um, und zwar so geschickt, dass der eingebildete Geck es gar nicht merkt (III, 268ff). Sehr gut beschlagen ist Carolinchen auch gegenüber Herrn Damon bei dessen Versuch, sie zur Ehe mit Simon zu überreden (III, 239ff). Ebenso trefflich weiss sich Lorchchen gegen die Anschuldigungen der Richardin zur Wehr zu setzen (III, 181ff, 186). Recht amüsant sind die Neckereien zwischen den Schwestern Lottchen und Julchen, von denen eine Probe angeführt sei:

¹ vgl. dazu auch Coym, S. 70ff.

² vgl. III, 38, 75, 100, 181ff, 218ff, 224, 284ff, 287.

³ vgl. III, 356ff und 370ff.

⁴ vgl. III, 28ff und 58ff.

Julchen: „...Aber wo Ihr und Herr Sigmund seyd, da wird gewiss von der Liebe gesprochen. Und ich finde heute keinen Beruf, einer solchen Versammlung beyzuwohnen“.

Am Schluss der Szene gibt Lottchen zurück:

„Kommen Sie Herr Siegmund. Bey diesen frostigen Leuten sind wir nichts nütz. Ob wir ihr kaltsinniges Gespräch von der Freundschaft hören, oder nicht. Wir wollen zu dem Papa gehen“ (III, 21/22)¹.

Ein witziges und unterhaltsames Gespräch mit recht komischer Wirkung ergibt sich durch das ‚Aneinander vorbeireden‘ zweier Personen, ein sprachliches Belebungsmittel, das Gellert wiederholt anwendet².

Die Heucheleien der Richardin zeichnet er trefflich durch Ausdrücke wie: „Es ist kein Zorn“ (III, 145), „Ich will nicht richten“ (III, 146), „Aber ich rede von Niemanden etwas Böses“ (III, 151), und ganz typisch: „Von einem Flucher nehme ich keinen Gruss an. Er ist ein ehrvergessener Mann, ich will ihn nicht geschimpft haben“ (III, 184). Ebenso sagt Frau Orgon hinterlistig und heuchlerisch zu Herr Damon: „Aber Herr Schwager — Nein, ich bitte Sie fragen Sie mich ja nicht, was ich Ihnen sagen wollte. Es soll nimmermehr über meine Lippen kommen. Nein, nein! Ihre Frau Liebste ist meine gar zu gute Freundin. Sie wird es doch so zu machen wissen, dass sie es an einem andern Orte wieder einspart“ und gleich darauf verrät sie auf schamlose Weise Frau Damon an deren Mann (III, 217).

In krassem Gegensatz zu diesen Bemühungen, Leben und Bewegung in den Dialog zu bringen, steht Gellerts Vorliebe zum Ausmalen von Details. Auf nette, spritzige Gespräche folgen oft wieder ermüdend lange Beschreibungen, welche den Fortgang der Handlung arg verzögern. Am deutlichsten lässt sich dies bei den lächerlichen Charakteren erkennen. Um die Eigenschaften der Richardin aufzuzählen, benötigt Gellert zwölf Szenen, und die Darstellung der Bequemlichkeit und Ueberempfindlichkeit Orgons braucht deren acht. Einen Fortschritt in dieser Hinsicht kann man immerhin bei der Zeichnung des Magisters feststellen, welchen Gellert in wenigen Dialogen mit beschlagenen Partnern³ als vertrockneten Philosophen hinstellt. Trotzdem hat der Dichter seiner Hauptforderung nach Deutlichkeit und Kürze und deren Vereinigung zu einem natürlichen Ganzen nicht völlig gerecht zu werden vermocht. Wir müssen daher Coym recht geben, wenn er sagt,

¹ vgl. auch III, 25ff und 66ff.

² vgl. III, 32, 145ff, 152ff, 284.

³ vgl. S. 54.

dass Gellert den Dialog „nicht von einer schleppenden Breite und der einheimischen Umständlichkeit“ hat befreien können¹.

Den Monolog verwendet Gellert erst in seinem letzten Rührspiel, den „Zärtlichen Schwestern“². Die acht Monologpartien können in drei verschiedene Arten eingeteilt werden; nämlich in

Monologe ohne Bedeutung für den Fortgang der Handlung (III, 55, 57, 65, 95),

Monologe mit einigem Einfluss auf die Handlung, behorcht durch andere Personen (III, 25, 73, 97) und

einen Monolog, der absichtlich herbeigeführt wurde und für die Handlung entscheidend ist (III, 83).

Nach dieser Einteilung gelingt es auch, herauszufinden, warum Gellert den Monolog verwendet. Die erste Kategorie soll die innere Stimmung einer Person veranschaulichen, woraus Schlüsse auf das Kommen gezogen werden können. Dadurch wird das Interesse des Publikums am Fortgang der Handlung erweckt und seine Phantasie angeregt³. Die zweite Art dient einerseits zur Belebung des Gesprächs, indem der Monolog günstige Anknüpfungspunkte schafft, ist also technisches Hilfsmittel. Daneben dient er aber auch hier zur Situationszeichnung (III, 25, 73). Julchens Zerstretheit wird offenbar und lässt ahnen, dass ihr Damis mehr bedeutet, als sie zugeben will. In III, 73 wird sie dann ihrer Liebe zu Damis überführt, indem durch das Selbstgespräch ihr innerer Zwiespalt offenbar wird. Als richtigen Scheinmonolog⁴ möchte ich die dritte Gattung bezeichnen (III, 83), da hier unmittelbar anschliessend verraten wird, dass dieser Monolog bezweckt war. Julchen sagt nämlich zu Damis: „Hörten Sie sein Bekenntnis? Wir wollten sehen, wie er sich nach diesem Brief aufführen werde“. Hier ist das Selbstgespräch vorwiegend technisches Hilfsmittel, da Siegmund sich ja zu niemand über seine Gefühle äussern darf⁵. Ohne diesen Monolog wäre sein Verrat nicht einwandfrei bewiesen gewesen, und Lottchen hätte nicht gänzlich überzeugt werden können (III, 98). Nicht nur wird diesmal die innere Stimmung einer Person veranschaulicht, sondern auch ein wichtiges Element zur Fortführung der Handlung geschaffen.

Hingegen verwendet Gellert den Monolog nie dazu, das Parterre

¹ vgl. Coym, S. 67.

² vgl. III, 25, 55, 57, 65, 73, 83, 95, 97.

³ vgl. dazu Gellerts Forderung im Briefsteller, IV, 68 sowie S. 50.

⁴ vgl. Coym, S. 91, der alle behorchten Monologe so nennt.

⁵ vgl. dazu Coym, S. 90.

über Vorgänge aufzuklären, welche, dem Handlungsverlauf entsprechend, die Mitspieler noch nicht wissen dürfen. Auch als Flickszene, wie dies bei Lessing gelegentlich vorkommt¹, dient er bei Gellert nie.

In den Lustspielen streitet Gellerts natürliche Sprachbegabung mit seinen bescheidenen dramatischen Talenten, und beide wiederum stehen im Kampf mit einer starken literarischen Tradition. Während seine Erfahrung und Fertigkeit nicht ausreicht, in der Bühnendichtung einen bedeutenden Beitrag zu leisten, hat er auf dem Gebiet der Sprache einen entscheidenden Schritt vorwärts getan. Mit ihm kommt ein frischer, fröhlicher Ton, eine gewisse graziöse Leichtigkeit und Anmut in das deutsche Lustspiel. Wenn Goethe unseren Dichter auch nicht unter die Männer zählt, die die Sprache aus der „weitschweifigen, nullen Epoche“ herausführen², so hat Gellert doch neue Wege gewiesen, denen sogar Lessing folgen konnte³.

¹ vgl. dazu Coym, S. 90.

² vgl. Goethes Werke, Sophienausgabe, Bd. 27, S. 88 sowie oben S. 49.

³ vgl. dazu auch S. 60.

Gellerts Einfluss auf die Weiterentwicklung des deutschen Lustspiels

In einem Brief aus dem Jahre 1856 schreibt Johann Friedrich Cronegk¹ als Begleittext zu drei geistlichen Liedern, die er Gellert zusandte: „Ich habe es gewagt, Sie nachzuahmen, und erst durch die Nachahmung empfunden, dass Sie unnachahmbar sind“ (VIII, 206). Cronegks Lustspiele sind stark von seinem schwermütigen Charakter beeinflusst, insbesondere der „Misstrauische“. Gellerts Rührung feiert in diesem Stück einen neuen Triumph. Seinem misstrauischen Freund Timant zuliebe, nimmt Damon grösste Entsagungen auf sich, ja, seine Selbstlosigkeit wird sogar über die Bindungen der Blutverwandtschaft gestellt. Orgon will nämlich seinen Sohn Timant enterben, worauf Damon für diesen bittet, obwohl er durch ihn seine Geliebte zu verlieren droht². Ein auffälliger Parallelismus zwischen den beiden Dichtern zeigt sich in bezug auf die Stellungnahme zur Gesellschaft. Noch deutlicher als bei Gellert wendet sich diese vom misstrauischen und daher gesellschaftlich unmöglichen Timant ab. Einer nach dem andern zieht sich in der 6. Szene des IV. Aktes demonstrativ von ihm zurück, sodass Timant schliesslich ausruft: „Mein Vater enterbt mich, Geronte drohet mir, Climene giebt mir spitzige Verweise, und sogar Lisette (die Bediente Climenes) höhnet mich aus“³.

Ganz ähnlich wie in der „Betschwester“ und in den „Zärtlichen Schwestern“ werden auch im „Misstrauischen“ die Gefühle der Liebe der Darstellung der Rührung geopfert. Geronte protestiert zuletzt sogar: „Nun, es ist ordentlich, als wenn diese beyden (Timant und Damon) den Ball mit meiner Tochter spielten“⁴.

Bis in den Dialog hinein lässt sich die Abhängigkeit des „Misstrauischen“ von Gellerts Lustspielen zeigen. Haynel weist auf die Aehnlichkeit folgender Stellen hin:⁵

Im „Misstrauischen“:

¹ vgl. auch Haynel, S. 75.

² Cronegks Schriften, Leipzig, 1760, Bd. I, S. 138.

³ ebenda, S. 135.

⁴ ebenda, S. 165.

⁵ vgl. a.a.O., S. 75.

Damon: „Ich würde meinen Freund, die Tugend, mich selbst vergessen“ ...¹.

In der „Betschwester“:

Lorchen: „Wenn Sie glauben, dass ich Christianchen, die Freundschaft und die Tugend liebe...“ (III, 173).

Ein ähnliches Beispiel sei noch nachgetragen:

Im „Misstrauischen“:

Vater Orgon (zum Sohn Timant): „Ich bin mit allem zufrieden“².

In den „Zärtlichen Schwestern“:

Vater Cleon (zu Lottchen): „Ich bin alles zufrieden“ (III, 102).

Ganz im Sinne Gellerts ist das Vorspiel „Die verfolgte Komödie“ geschrieben. Die Darstellung der verschiedenen Untugenden wie „Das Laster“, „Die Dummheit“, „Der Unverstand“, „Die Heucheley“, „Das Possenspiel“ mahnt uns an Gellerts Vorliebe zur Personifizierung³. Ohne weiteres lassen sich hinter diesen Masken ein freigeistiger Stutzer Simon (Laster), ein Orgon (Dummheit), ein eingebildeter Magister (Unverstand), eine Richardin (Heucheley) erkennen. Dass zudem am Schluss des Stücks die strahlend weisse Tugend die Krone erringt, wird Gellert sicher nicht missfallen haben.

Die Anspielung auf Gellerts Schriften, „die noch immer in den Schulen gelesen werden“ und die so gut sind, „als wären sie jetzo geschrieben worden“, in Cronegks Fragment „Die Nachwelt“, welches im Jahre 2154 handelt, hat auch Haynel vermerkt⁴.

Kunstmittel und Motive in den Lustspielen Christian Felix Weisses sind grösstenteils von den Vorgängern übernommen und mit viel dramatischem Geschick verarbeitet worden. Gellerts Einfluss auf Weisse hat schon Haynel ausführlich dargestellt⁵, sodass ich mich hier auf wenige Nachträge beschränken kann. Die Intrige Blanks in der „Haushälterin“, der sich in Frau Schlauchin verliebt stellt, um die Entlarvung herbeizuführen⁶, scheint mit den „Zärtlichen Schwestern“ in Zusammenhang zu stehen, wo Siegmund Julchen umwerben muss, um ihre Liebe zu Damis zu erforschen (III, 120). In der Person Henriettes im „Naturaliensammler“ lebt Gellerts Frauenideal wieder auf. Neben unbedingter Moral werden hier die Hausfrauentugenden hervor-

¹ Cronegks Schriften, I, 59.

² Ebenda, I, 166.

³ vgl. S. 38.

⁴ vgl. a.a.O., S. 76.

⁵ vgl. a.a.O., S. 73ff.

⁶ vgl. Lustspiele von C. F. Weisse, Leipzig, 1769, Bd. I, S. 184ff.

gehoben, was uns hauptsächlich an Frau Damon im „Loos in der Lotterie“ erinnert. Die typisch rührende Tendenz der „Amalia“ lässt auch in dieser Hinsicht Gellerts Einfluss erkennen, wobei ähnliche Partien nicht selten sind. Man vergleiche in der „Amalia“

Manley: „Und was für eine Quelle unaussprechlicher Freuden sind nicht die Handlungen, durch die wir andere auf der Welt glücklich machen können“¹.

und in den „Zärtlichen Schwestern“

Lorchen: „Es ist meine grösste Wollust die Regungen des Vergnügens bey andern ausbrechen zu sehen“ (III, 51).

Eine andere, in die Augen springende Aehnlichkeit mit den „Zärtlichen Schwestern“ zeigt sich in der Schlußszene des „Misstrauischen gegen sich selbst“². Wie bei Gellert versammelt sich hier die ganze Gesellschaft, um über den Verräter Pelfer zu Gericht zu sitzen. Sogar sein Bedienter Philipp wendet sich mit den Worten von ihm ab: „Ich sehe, dass hier (bei der Gesellschaft) Ehrlichkeit gilt, — ich bleibe“³. Ebenso wenig bekehrt wie Siegmund, verlässt Pelfer mit einer Schmähung die Bühne: „Ihr seyd alle zusammen Narren“ und „geht pfeifend davon“, womit er seine Gleichgültigkeit über seinen Ausschluss dokumentieren will, wie dies Siegmund durch den Ausruf „Recht gern“ (III, 103) tut⁴.

Auch in Lessings Frühwerken ist Gellerts Einfluss bemerkbar, obwohl Lessing sich bald den „eigentlichen Quellen der Komödie seiner Zeit“ zuwandte, nämlich „den Franzosen, Holberg und dem englischen Theater“⁵. Im Lustspiel „Der junge Gelehrte“ erinnert uns Chrysander an Gellerts Damon. Er versucht aus ähnlichen Gründen eine Verbindung von Damis mit Juliane herbeizuführen, wie Herr Damon eine Heirat Simons mit Carolinchen. Die falsche Nachricht über den Schiffbruch in der Komödie „Damon oder die wahre Freundschaft“ zeitigt ähnliche Folgen wie der Irrtum über die Erbschaft des Rittergutes in den „Zärtlichen Schwestern“. Der Ausspruch Damons: „Alsdann wird der Himmel für mich sorgen“⁶ lässt uns an Gellerts Schicksalsergebenheit denken und an gleiche Ausdrücke in seinen Bühnenstücken, ebenso die Worte Leanders: „Urteilen Sie aus diesen

¹ vgl. Lustspiele von C. F. Weisse.

² Ebenda, I, 357ff.

³ Ebenda, I, 363.

⁴ Ebenda, I, 363.

⁵ vgl. Haynel, S. 76ff.

⁶ vgl. Lessings Werke, Leipzig, 3. Teil, S. 37.

Tränen, ob ich gerührt bin" ¹. Einen ganz ähnlichen rührenden Ausspruch, wie er schon in Weisses „Amalia“ und Gellerts „Zärtlichen Schwestern“ nachgewiesen wurde ², findet sich auch in Lessings Stück „Die Juden“, wo der Reisende ausruft: „Das Vergnügen, einem Unbekannten ohne Absicht beigestanden zu haben, ist schon vor sich so gross!“ ³. In den „Juden“ prangert Lessing das Deutschfranzosentum ebenso an ⁴ wie Gellert im „Loos“ und verbindet dieses Uebel ebenfalls mit der Freigeisterei ⁵. Die Wanderung der Schnupftabakdose hat viel Aehnlichkeit mit der Loswanderung bei Gellert. Das Verhältnis der Geschwister und ihrer Liebhaber im „Freigeist“ ist auffallend ähnlich wie dasjenige in den „Zärtlichen Schwestern“, ebenso sind es die Gegensatzpaare Theophan-Adrast und Damis-Siegmund.

Während aber Gellerts Siegmund seine Fehler nicht einsieht und deshalb von den tugendhaften Personen aus dem Kreis der Gesellschaft ausgestossen wird, lässt Lessing Adrast seinen Irrtum erkennen und bereuen. Dadurch erweist sich der Gebesserte als gesellschaftsfähig, und seiner Heirat mit Juliane steht nichts mehr im Wege.

„Der junge Gelehrte“ (1747), Lessings frühestes Lustspiel, steht noch stark im Banne Gottschedscher Ueberlieferung, während die folgenden Stücke zum Teil schon beachtliche Fortschritte aufweisen. Zu diesen hat auch Gellert seinen Teil beigetragen, der dem Dichter der „Minna“ in mehrfacher Hinsicht wegweisend vorangegangen ist.

¹ vgl. Lessings Werke, III, 41.

² vgl. S. 60.

³ vgl. Lessing, III, 200.

⁴ Ebenda, III, 209.

⁵ Ebenda, III, 246ff.

Bemerkungen zu den Fussnoten

Hinweise auf Stellen dieser Arbeit sind nur mit der Seitenzahl vermerkt, Anmerkungen zu Stellen aus Gellerts Werken mit Band- und Seitenzahl. Sie beziehen sich auf die S. 64 angeführte Ausgabe von Gellerts sämtlichen Schriften. Bei allen anderen Anmerkungen sind die Verfasseramen oder Titel angegeben.

CURRICULUM VITAE

von

Louis Capt, geb. am 22. Mai 1921, von Le Chenit (Waadt).

Meine früheste Jugend verlebte ich in Schöfflisdorf im Wehntal, die ersten fünf Schuljahre in Schwerzenbach (Zch). Nach einem Vorbereitungsjahr an der Zürcher Primarschule (Wolfbach) trat ich ins Realgymnasium der Kantonsschule Zürich ein, wo ich 1940 mit der Matura abschloss. Nach einem Semester Pharmazie-Studium an der Eidg. Techn. Hochschule absolvierte ich den Turnlehrerkurs in Basel und erwarb im Frühjahr 1943 das Eidg. Turnlehrer-Diplom I. Hierauf liess ich mich an der phil. Fakultät I der Universität Zürich immatrikulieren und belegte im Hauptfach Deutsch, im ersten Nebenfach Englisch und im zweiten Nebenfach Geographie. Während der ganzen Zeit meines Studiums erteilte ich als Hilfslehrer für Turnen Unterricht an der Kantonsschule Zürich.

